teatrul

iulie 1963 (anul VIII)

7

În acest număr :

DRAGĂ MINCINOSULE

Comedie în 2 acte

de JEROME KILTY

www.cimec.ro

teatrul

Nr. 7 (anul VIII) iulie 1963

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ
DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

S U M A R

Pag.

REPERTORIUL ÎN PRACTICA TEATRELOR 1

DRAGĂ MINCINOSULE
Comedie în două acte
de *Jerome Kilty* . . 7

LA MASA ROTUNDĂ...

CU COLECTIVUL TEATRULUI NAŢIONAL DIN CRAIOVA 36

PRIN TEATRELE DIN ŢARĂ

Florian Potra
VALORI ŞI PERSPECTIVE ARTISTICE LA CONSTANŢA . 49

* * *

Valentin Silvestru
CULTURA ROLULUI 57

MARI FIGURI ALE TEATRULUI ROMÎNESC DIN TRECUT

Ion Marin Sadoveanu
PETRE LICIU (1871—1912) 64

LA A 70-a ANIVERSARE

Ana Maria Narti
MAIAKOVSKI-AZI 66

CRONICA SPECTACOLELOR

„Adam şi Eva" de Aurel Baranga (Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"); „Vizita bătrînei doamne" de Friedrich Dürrenmatt (Teatrul de Stat din Braşov); „Acuzarea apără" de Ştefan Berciu (Teatrul Tineretului); „Unchiul Vania" de A. P. Cehov (Teatrul „C. I. Nottara") 76

Al. Mirodan
NAZIM HIKMET 90

PE SCENA LUMII 93

Coperta I: *Silvia Popovici (Margot) în „Maşina de scris" de Jean Cocteau — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale".*

Coperta IV: *Florin Scărlătescu (Alfred Mangan), Marga Butuc-Barbu (lady Ariadna Utterword) şi Mircea Şeptilici (Hector Hushabye) în „Casa inimilor sfărîmate" de G. B. Shaw — Teatrul de Comedie.*

Desene: SILVAN şi VAL MUNTEANU Fotografia: ION MICLEA

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA

Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – Bucureşti – tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poştali şi oficiile poştale din întreaga ţară

PREŢUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe 6 luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro

0584

Repertoriul în practica teatrelor

Stagiunea 1963—1964 va fi o stagiune deosebită prin semnificaţia ei : teatrele vor întîmpina sărbătorirea aniversării a 20 de ani de la eliberarea patriei noastre, prin realizări care vor fi expresia nivelului de dezvoltare al artei teatrale romîneşti. Stagiunea trebuie să reflecte, aşadar, măsura forţelor noastre artistice şi perspectivele lor de dezvoltare.

Înainte de a analiza proiectele viitorului repertoriu, considerăm necesar să examinăm succint trăsăturile importante, caracteristice, ale repertoriului teatrelor în stagiunea 1962—1963.

Trebuie, în primul rînd, relevată orientarea mai fermă a unor teatre spre promovarea unui repertoriu contemporan, axat într-o bună măsură pe dramaturgia originală. În stagiunea care s-a încheiat, teatrele noastre au reprezentat un număr de 22 de premiere pe ţară cu piese noi romîneşti, care înfăţişează aspecte actuale ale vieţii poporului nostru. Dintre acestea, se pot cita : *Steaua polară* de Sergiu Fărcăşan, *Febre* de Horia Lovinescu, *Adam şi Eva* de Aurel Baranga, *Băiat bun, dar... cu lipsuri* de Nicuţă Tănase, *Ancheta* de Al. Voitin, *Accidentul* de Maria Földes, *O felie de lună* de Aurel Storin, *Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieş, *Acuzarea apără* de Ştefan Berciu, *Corabia cu un singur pasager* de Dan Tărchilă şi *O singură viaţă* de I. Hristea.

În afara acestor premiere pe ţară cu piese romîneşti noi, realizate în majoritatea lor pe scenele teatrelor din Capitală, o serie de teatre din regiuni ca : Teatrul Naţional din Cluj, Teatrul Naţional din Iaşi, Teatrele de Stat din Timişoara, Brăila, Ploieşti, Bacău, Botoşani, Constanţa, Piatra Neamţ au izbutit să valorifice prin spectacole interesante, atrăgătoare, un repertoriu contemporan, care s-a bucurat de calda adeziune a publicului spectator.

Îmbucurător este faptul că o serie de piese romîneşti contemporane au putut fi programate cu preponderenţă în repertoriile săptămînale ale multor teatre. Astfel, în cursul primelor două trimestre ale stagiunii, următoarele piese romîneşti au înregistrat un număr apreciabil de spectacole :

P3A 1249/7

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

www.cimec.ro

Îndrăzneala de Gh. Vlad a fost programată de 54 de ori la Teatrul de Stat din Sibiu, de 40 de ori la Teatrul de Stat din Botoşani, de 37 de ori la Teatrul de Stat din Ploieşti.

Febre de Horia Lovinescu a fost programată de 42 de ori la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale".

Nuntă la castel de Sütö Andras a fost reprezentată de 56 de ori la Teatrul de Stat din Petroşeni.

Dacă vei fi întrebat de Dorel Dorian, de 35 de ori la Teatrul de Stat din Tg. Mureş.

O felie de lună de Aurel Storin, de 70 de ori la Teatrul pentru Tineret şi Copii.

Băiat bun, dar... cu lipsuri de Nicuţă Tănase a fost programat de 60 de ori la Teatrul Muncitoresc C.F.R.

Corabia cu un singur pasager de Dan Tărchilă, de 37 de ori la Teatrul de Stat din Timişoara.

Tot printre aceste teatre se pot găsi acele exemple care ilustrează o urmărire consecventă a planului de premiere realizat, faţă de cel iniţial: Teatrul Naţional din Iaşi, Teatrul de Stat din Brăila, Teatrul de Stat din Timişoara.

Aceste aspecte arată că o justă politică de repertoriu favorizează o bună desfăşurare a activităţii teatrului, pe baza unei unităţi depline între cele trei aspecte fundamentale ale sale:

— promovarea unui conţinut de idei contemporane;
— ridicarea artei scenice la un cît mai înalt nivel artistic;
— atragerea maselor de spectatori.

Desfăşurarea stagiunii trecute evidenţiază, din păcate, şi faptul că în viaţa noastră teatrală se mai resimt încă multe practici învechite. Mai sînt teatre care duc încă o muncă îngustă şi formală în ce priveşte promovarea pieselor romîneşti şi programarea lor săptămînală. Teatrul Regional Bucureşti, de pildă, n-a putut realiza în acest an nici o premieră cu o piesă romînească contemporană. De asemenea, teatrul nu a realizat din repertoriul pe care şi l-a propus iniţial decît două premiere. Teatrul „C. I. Nottara" a realizat o singură premieră cu o piesă romînească pe cele două scene ale sale.

Alte teatre au făcut pe parcursul stagiunii schimbări însemnate, şi nu după criterii principiale, în repertoriul iniţial. Astfel, în repertoriul Teatrului de Stat din Arad, în locul a trei piese contemporane: *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian, *Poveste din Irkutsk* de A. Arbuzov şi *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, au apărut două piese clasice şi o singură piesă contemporană — *Adam şi Eva* de Aurel Baranga. De asemenea, şi Teatrele de Stat din Bîrlad, Braşov, Petroşeni, Piatra-Neamţ, Sf. Gheorghe, Tg. Mureş au operat schimbări care au redus considerabil repertoriul contemporan.

Politica de repertoriu a unor teatre a fost, de asemenea, deficitară şi în ce priveşte modul în care au înţeles să programeze în repertoriul curent piesele romîneşti contemporane.

Astfel, Teatrul Regional Bucureşti, care — după cum am arătat — nu a avut în stagiunea trecută nici o premieră cu o piesă romînească, n-a programat la sediu piesa *Îndrăzneala* de Gh. Vlad, care a prilejuit teatrului un succes artistic important, decît de şapte ori în cursul a două trimestre. Tot în cursul a două trimestre ale stagiunii, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" a jucat de patru ori *Passacaglia* de Titus Popovici, de 20 de ori *O singură viaţă* de I. Hristea, în timp ce *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams a fost reprezentată de 91 de ori. Faptul este cu atît mai de neînţeles cu cît indicele de folosire a sălii a fost, în acest timp, la spectacolul *Menajeria de sticlă* foarte scăzut. La Teatrul de Stat din Arad, cele două piese romîneşti: *Siciliana* şi *Îndrăzneala*, pe care alte teatre au putut să le programeze masiv, nu întrunesc, tot pe parcursul primelor şase luni ale stagiunii, decît 24 de spectacole, în timp ce piesa *Ce înseamnă să fii onest* este programată de 42 de ori.

Toate aceste aspecte negative arată lipsa de răspundere a unora din conducătorii teatrelor, care n-au înţeles pe deplin că sînt chemaţi să traducă în viaţă politica partidului şi a statului nostru, de educare a maselor de spectatori în spiritul ideilor socialismului.

Să trecem acum la analiza proiectelor de repertoriu pentru stagiunea 1963—1964.

Un aspect pozitiv îl constituie prezenţa (uneori la cîte două sau trei teatre) a unor piese romîneşti a căror valoare a fost confirmată de reprezentarea lor pe

www.cimec.ro

scenele noastre: *Passacaglia* de Titus Popovici (Teatrele de Stat din Sibiu și Constanța); *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu (Teatrul Național din Cluj, Teatrele de Stat din Baia-Mare și Bacău); *Surorile Boga* (Teatrul de Stat din Arad, Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe); *Ferestre deschise* de Paul Everac (Teatrul Național din Cluj, Teatrele de Stat din Baia-Mare și Bacău, Teatrul „C. I. Nottara"); *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian (Teatrul de Stat din Constanța); *Secunda 58* (Teatrul de Stat din Bîrlad); *Ziariștii* de Al. Mirodan (Teatrul de Stat din Turda).

Și în ce privește repartiția lucrărilor originale jucate în premieră în stagiunea 1962—1963, este de remarcat prezența pieselor: *Steaua polară* de Sergiu Fărcășan la Teatrul Național din Iași, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Teatrul de Stat din Tg. Mureș; *Febre* de Horia Lovinescu la Teatrul de Stat din Brăila; *Ancheta* de Al. Voitin la Teatrul de Stat din Reșița, Teatrul de Stat din Petroșeni, Teatrul German de Stat din Timișoara; *Băiat bun, dar... cu lipsuri* de Nicuță Tănase la Teatrele de Stat din Brăila și Turda; *Acuzarea apără* de Șt. Berciu la Teatrele de Stat din Brașov și Turda, Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara. Este păcat că o serie de teatre ca: Teatrul Regional București, Teatrele de Stat din Arad, Pitești, Tg. Mureș, Ploiești, Brașov, Petroșeni nu s-au orientat și ele spre includerea în repertoriu a unor asemenea piese.

Printre cele 30 de piese noi, propuse de teatre pentru stagiunea 1963—1964, se numără piesele unor autori cunoscuți: *Într-o zi a-nceput să meargă* de Paul Everac (Teatrul Național „I. L. Caragiale"); *Șapte băieți* de Dorel Dorian (Teatrul pentru Tineret și Copii); *De la mărul lui Adam la cap* de Gh. Vlad (Teatrul Regional București); *Șeful sectorului suflete* de Al. Mirodan (Teatrul de Comedie); *Sfinta nemulțumire* de Titus Popovici (Teatrul de Comedie).

În proiectele de repertoriu, alături de piesele românești, figurează și o serie de piese valoroase din literatura țărilor socialiste: *Ruptura* de Boris Lavreniev (Teatrul Național din Cluj); *Orologiul Kremlinului, Omul cu arma, A treia, patetica* de Pogodin (Teatrul pentru Tineret și Copii, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Teatrul de Stat din Galați); *Al patrulea* de K. Simonov (Teatrul Național din Craiova); *Jurnalul unei femei* de K. Finn (Teatrul Muncitoresc C.F.R.); *Salonul* de S. Alioșin (Teatrul de Stat din Bîrlad); *Nemții* de Leon Kruczkowski (Teatrul de Stat din Sibiu — secția germană); *Șvejk în cel de-al II-lea război mondial, Mutter Courage, Viziunile Simonei Machard* (Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe, Teatrul Evreiesc de Stat din București, Teatrul de Stat din Tg. Mureș și altele).

De asemenea, în proiectele de repertoriu ale teatrelor figurează 21 de titluri de piese occidentale, dintre care unele nereprezentate încă pînă acum: *În lumea apelor* de Aldo Nicolai (Teatrul „C. I. Nottara"), *Thomas Becket* de Jean Anouilh (Teatrul Național „I. L. Caragiale") și altele.

Piesele clasice românești și cele din repertoriul universal sînt în general bine reprezentate în proiectele de repertoriu ale teatrelor. Și printre piesele din repertoriul universal figurează piese care n-au mai fost încă reprezentate pînă acum.

Aspectele pozitive ale proiectelor de repertoriu se datoresc, într-o bună măsură, unor teatre ca: Teatrul Național din Cluj, Teatrul Național din Iași, Teatrul de Comedie, Teatrul pentru Tineret și Copii, Teatrul de Stat din Brașov, Teatrul de Stat din Timișoara, Teatrul de Stat din Brăila, Teatrul de Stat din Ploiești, Teatrul de Stat din Piatra-Neamț, Teatrul de Stat din Sibiu, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe, ale căror proiecte au la bază un țel artistic limpede exprimat.

Astfel, printre cele opt piese propuse de Teatrul Național din Cluj drept premierele viitoarei sale stagiuni, se află în primul rînd trei piese românești, fiecare dintre ele prezentînd un aspect interesant al actualității noastre. Reprezentarea piesei *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu va putea prilejui Teatrului Național din Cluj un succes. Trebuie adăugat și faptul că această piesă a lui Horia Lovinescu, care este indiscutabil una din cele mai valoroase lucrări dramatice ale noastre, nu a fost suficient de valorificată de către teatrele noastre și deci, și din acest punct de vedere, programarea ei la unul din teatrele noastre naționale este bine venită. *Ferestre deschise* de Paul Everac, în care este înfățișat, prin aspecte interesante, procesul de industrializare a țării noastre, s-a impus ca una din lucrările noastre izbutite. În repertoriul teatrului mai sînt programate: o premieră pe țară cu o piesă românească contemporană și *Act venețian* de Camil Petrescu, încă nereprezentată pe scenele noastre după Eliberare. Prin programarea celor trei piese românești contemporane se vede clar tendința teatrului de a înfățișa spectatorilor săi as-

www.cimec.ro

pecte importante și variate din realitatea noastră contemporană. În al doilea rînd, această intenție se cuplează foarte bine cu alta : aceea de a îmbina reprezentarea unor piese care și-au dovedit viabilitatea și valoarea cu promovarea unor piese noi.

Ruptura de Boris Lavreniev înseamnă, de asemenea, o bună alegere din patrimoniul literaturii sovietice, o piesă de mare valoare, pătrunsă de un nobil elan revoluționar. *Casa inimilor sfărîmate* este una din cele mai valoroase piese ale lui Bernard Shaw, care demască cu multă profunzime modul de viață burghez. Bine s-a orientat teatrul și în ce privește reprezentarea piesei *Visul unei nopți de vară*, care nu face parte din cele cîteva 6—7 piese shakespeareene care tot fac ocolul teatrelor noastre de cîțiva ani încoace.

De semnalat este, de asemenea, faptul că repertoriul Național ului din Cluj capătă valoare și prin felul în care au fost programate reluările. Este instructiv exemplul pe care îl dă acest teatru. Prin ansamblul de premiere și reluări, el conține 15 piese românești, dintre care 11 piese contemporane, două clasice și două dintre cele două războaie. Dar nu este vorba numai de proporția numerică, foarte importantă și ea, după cum vom vedea, ci mai ales de valoarea lucrărilor prezentate în repertoriu. Printre autorii români (clasici și contemporani) figurează : Caragiale, Delavrancea, Victor Ion Popa, Mihail Sebastian, Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac și Eugen Barbu.

Acest repertoriu vădește un progres real al teatrului, care face efortul de a-și situa activitatea la nivelul exigențelor unui teatru național. Alcătuind acest proiect interesant, teatrului îi revine datoria de a-l realiza în spiritul acelorași exigențe.

Un repertoriu substanțial, din punct de vedere al conținutului de idei, al actualității lui și al valorii artistice, și, în același timp, armonios și echilibrat întocmit, îl conține proiectul Teatrului de Stat din Timișoara. Sînt prevăzute trei piese românești contemporane din șase premiere : noua lucrare a lui Paul Everac *Într-o zi a-nceput să meargă*, care oglindește un aspect actual din lupta pentru afirmarea construcției socialiste ; urmează *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu și *Comedia cu măști* de Dan Tărchilă. Pe aceasta din urmă, teatrul intenționează să o reprezinte în premieră pe țară.

Din literatura țărilor socialiste, teatrul a programat *Ocolul pămîntului în 80 de zile*, dramatizare de Kohout, după Jules Verne. Urmează apoi două tragedii shakespeareene : *Richard al III-lea* și *Romeo și Julieta*.

Acest repertoriu de premiere este bine încadrat, completat și susținut cu programul de reluări pe care și-l propune teatrul, și în care se află șapte piese românești, printre care : *Corabia cu un singur pasager* de Dan Tărchilă, *Matei Millo* de Mircea Ștefănescu, *Celebrul 702* de Al. Mirodan, *Fiicele* de Sidonia Drăgușanu, apoi *Năpasta* de I. L. Caragiale. Să sperăm că toate aceste piese vor fi realmente programate în decursul stagiunii. Din literatura țărilor socialiste : *Aristocrații* de Pogodin, *Dracul uitat* de I. Drda. Dintre clasici : Shakespeare, Racine și Shaw.

Teatrul Național din Iași este unul din puținele teatre care a programat piesa lui Sergiu Fărcășan *Steaua polară*, și este regretabil că la acest lucru nu s-au gîndit și alte teatre, dintre acelea, de pildă, care au recurs cu ușurință la lucrări românești mai slabe, pe linia unei colaborări consecvente cu un autor. Ca și Teatrul de Stat din Timișoara, care și-a propus să continue colaborarea cu Dan Tărchilă, Național ul din Iași își propune să realizeze, în premieră, o nouă piesă de Andi Andrieș. Foarte interesantă este, de asemenea, inițiativa teatrului de a reprezenta *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, care n-a fost niciodată reprezentată.

Din dramaturgia clasică românească este programată *Răzvan și Vidra* de B. P. Hașdeu. Teatrul a înscris, de asemenea, în repertoriu piesa *Prima întîlnire* de Sitina. Din repertoriul clasic universal figurează *A 12-a noapte* de Shakespeare.

Este regretabil însă că ultimul punct al acestui valoros repertoriu prevede reprezentarea dramatizării lui Planchon după Dumas. Trei sau patru teatre au programat, fără nici o justificare, o dramatizare care, așa după cum a explicat Planchon, „nu există", care reprezintă de fapt o polemică regizorală a acestuia cu unii confrați de-ai săi și chiar cu propria lui manieră regizorală, și pe care este absurd să ne-o închipuim transpusă pe una din scenele teatrelor noastre.

Repertoriile mai sus citate sînt de natură să stimuleze forțele creatoare ale teatrului, pentru că le dau posibilitatea unor frumoase realizări pe plan colectiv și individual.

Lucruri în bună măsură asemănătoare se pot spune și despre alte teatre care și-au întocmit cu grijă și atenție proiectele de repertoriu.

www.cimec.ro

Din păcate, nu despre toate proiectele de repertoriu ale teatrelor se poate spune însă același lucru.

Pentru multe din teatrele noastre, munca de alcătuire a repertoriului este o muncă de campanie, lipsită de adîncime, care nu se desfășoară în mod permanent, pe tot parcursul stagiunii, așa cum ar fi firesc.

Ca urmare a acestei munci de campanie, o serie de teatre au alcătuit proiecte de repertoriu care oglindesc cu limpezime faptul că acestea nu au fost gîndite după criterii precise și, din această pricină, nu au la bază o idee conducătoare, care să evidențieze în ce fel își va îndeplini teatrul funcția socială, culturală și estetică.

Este regretabil faptul că teatrele din Capitală nu se află în fruntea teatrelor citate la capitolul proiectelor valoroase sub toate aspectele. De fapt, numai Teatrul de Comedie, Teatrul pentru Tineret și Copii și, într-o măsură, Teatrul Național „I. L. Caragiale" au proiecte de repertoriu care pot alcătui un punct de pornire valabil. Repertoriul Teatrului Național „I. L. Caragiale" are, mai ales în ce privește compoziția structurii clasice a repertoriului, proiecte interesante, ca: *Nora, Fedra, Avarul* și *Nevestele vesele.* Sînt de asemenea interesante proiectele pentru stagiunea 1964—1965 *(Oedip, Suflete moarte, Răzvan și Vidra, Pogoară iarna, Othello, Domnișoara Nastasia).* Teatrul Național și-a mai propus reprezentarea unei tragedii antice și în trecut, dar este regretabil că pînă acum acest gînd n-a fost realizat.

Repertoriul Teatrului Național „I. L. Caragiale" este încă deficitar la capitolul dramaturgiei românești, teatrul neindicîndu-ne la cele două săli ale sale decît două titluri: *Eminescu* de Mircea Ștefănescu și *Într-o zi a-nceput să meargă* de Paul Everac. Ar fi bine ca unul din cele două locuri să fie completat cu *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, care apare în programul pe stagiunea 1964—1965.

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" a programat cinci piese românești contemporane, ale căror perspective este de dorit să devină o certitudine. Se vor relua pentru repertoriul permanent al teatrului următoarele piese românești: *Passacaglia* de Titus Popovici, *Întoarcerea* de Mihai Beniuc, *Arcul de triumf* de Aurel Baranga și *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian.

Din literatura sovietică teatrul își propune să reprezinte *Ploșnița* de V. Maiakovski.

Programarea *Orestiei* de Eschyl este de natură să completeze una din lacunele teatrelor din Capitală, care n-au realizat de multă vreme o piesă din literatura antică. Tot din literatura clasică se prevede reprezentarea unor opere importante: *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Școala calomniei* de Sheridan și *Hedda Gabler* de Ibsen.

Repertoriul Teatrului Muncitoresc C.F.R. este foarte discutabil. E greu de înțeles ce a determinat înscrierea pieselor *Pădurea împietrită* de R. Sherwood, *Pericle* de Shakespeare și *Poveste din West-Side* de A. Lawrence în repertoriul unui teatru situat în plin cartier muncitoresc.

Repertoriul Teatrului „C. I. Nottara" cuprinde două premiere românești. Numai că aceste premiere sînt sub semnul întrebării, deoarece nici una din piese nu este definitivată. Provizoratul acesta a pus anul trecut teatrul în situația de a nu reprezenta decît o singură piesă originală.

În timp ce teatrul propune numai două piese românești contemporane, el vrea să realizeze trei premiere noi cu piese occidentale: *În lumea apelor* de Aldo Nicolai, *Musafir pe o planetă mică* de Gore Vidal și o dramatizare după un scenariu de film, *Hiroshima, dragostea mea.*

Aspectul cel mai surprinzător îl constituie însă faptul că teatrul își propune apoi să prezinte în premieră cinci piese clasice: *Oedip, Faust, Richard al III-lea, Profesorul de dans, Trei gemeni venețieni,* la care se mai adaugă și *Cei trei mușchetari* după Dumas.

Nu foarte departe de acest mod de a gîndi repertoriul a fost și Teatrul de Stat din Oradea, cu cele două secții ale sale.

Din totalul de șapte titluri indicate la secția română, este programată o singură piesă românească contemporană și o piesă clasică, *Luceafărul* de B. Delavrancea. După aceea, urmează: *Umbra* de E. Svarț, *O chestiune personală* de A. Stein, *Nud cu vioară* de N. Coward sau *Vizita bătrînei doamne* de Fr. Dürrenmatt, *Femeia îndărătnică* de Shakespeare sau *Tartuffe* de Molière.

După cum se vede, repertoriul rămîne total deficitar în ce privește dramaturgia originală contemporană.

Necorespunzător a fost întocmit și proiectul de repertoriu al Teatrului de Stat din Tg. Mureș la amîndouă secțiile, care își propun cîte o singură piesă romî-

www.cimec.ro

nească contemporană, *Grădina cu trandafiri* de Andi Andrieș, la secția romînă, și *Steaua polară* de Sergiu Fărcășan, la secția maghiară. Secția romînă a mai programat și o piesă romînească dintre cele două războaie mondiale — *Tache, Ianke și Cadîr*. Mai sînt și alte asemănări între cele două secții. De pildă, secția maghiară oscilează între *Henric al IV-lea* de Pirandello și *Don Carlos* de Schiller, iar secția romînă, bătînd recordul în această privință, ezită între următoarele trei titluri: *Ocolul pămîntului în 80 de zile* după Jules Verne, dramatizare de Kohout, *Mașina de scris* de J. Cocteau și *Orfeu în infern* de Tennessee Williams.

O atenție deosebită trebuie dată și caracterului realist al proiectelor. Repertoriile unor teatre, privite numai din punct de vedere al valorii pieselor, par foarte bune, dar e clar că depășesc forțele artistice ale teatrului. De pildă, proiectul Teatrului de Stat din Piatra-Neamț cuprinde, în aceeași stagiune, *Răzvan și Vidra, Fîntîna turmelor* și *Discipolul diavolului*. La fel de puțin realiste par și alte proiecte, ca acela al Teatrului de Stat din Constanța, care a înscris *Regele Lear* de Shakespeare. Puțin realist ni se pare și noul repertoriu trimis de Teatrul de Stat din Pitești, care cuprinde trei piese foarte grele: *Maior Barbara* de Bernard Shaw, *Don Carlos* de Schiller și *Romeo și Julieta* de Shakespeare.

Din cele arătate mai sus reiese că multe teatre duc încă, în ce privește alcătuirea repertoriilor, o muncă îngustă, lipsită de perspectivă și elan creator. Din pricina faptului că nu toate acordă dramaturgiei naționale preponderența la care are dreptul pe scenele noastre, în proiectele de repertoriu pentru stagiunea 1963—1964, raportul între piesele romînești (contemporane, dintre cele două războaie și clasice) și piesele traduse din alte literaturi este cu totul nesatisfăcător.

Procentul mic de premiere cu piese romînești se datorează mai ales acelor teatre care n-au înscris în proiectele lor decît una sau două piese romînești: Teatrul Național „I. L. Caragiale", Teatrul Muncitoresc C.F.R., Teatrul „C. I. Nottara", Teatrul de Stat din Tg. Mureș — secțiile romînă și maghiară, Teatrul de Stat din Botoșani, Teatrul de Stat din Oradea, Teatrul de Stat din Pitești. După cum se vede, este vorba cam de aceleași teatre care nici în stagiunea 1962—1963 n-au adus o contribuție corespunzătoare posibilităților lor în ceea ce privește promovarea pieselor romînești.

De aceea, așa cum s-a desprins și din concluziile recentei plenare lărgite a Consiliului teatrelor, proiectele de repertoriu ale multor teatre urmează să fie îmbunătățite substanțial.

Nu este deloc necesar ca repertoriul unui teatru să conțină în mod mecanic piese din toate compartimentele repertoriului, el trebuie să fie contemporan în continut și nou în formă. Ceea ce interesează este *spiritul contemporan al repertoriului în ansamblul lui, adică unitatea concepției care a stat la baza alcătuirii lui.*

Alcătuirea repertoriului în funcție de înțelegerea justă și profundă a contemporaneității, de promovarea cu precădere a unui repertoriu național, care să aibă varietate. prin ideile pe care le promovează și expresia lor artistică, este de natură să înlăture vechile practici care se mai manifestă în activitatea unor teatre. Un astfel de repertoriu va fi atrăgător prin conținutul lui, prin ansamblul lui, prin unitatea lui artistică. Experiența pozitivă a multor teatre a demonstrat că trebuie respinsă total acea practică învechită a unor directori de teatre care sînt veșnic în goană după succese facile, și a căror politică de repertoriu constă în a stabili un echilibru între așa-zisele piese de public și cele așa-zise de prestigiu. Experiența de pînă acum ne-a arătat că a urmări un asemenea echilibru înseamnă, de fapt, a dezechilibra programul ideologico-artistic al teatrului. Acest pseudocriteriu de alcătuire a repertoriului a fost infirmat de nenumărate ori de cariera strălucită pe care multe piese romînești ca: *Ziariștii, Citadela sfărîmată, Mielul turbat, Prietena mea Pix, Secunda 58, Ferestre deschise, Îndrăzneala, Steaua polară* și altele au avut-o pe scenele teatrelor noastre.

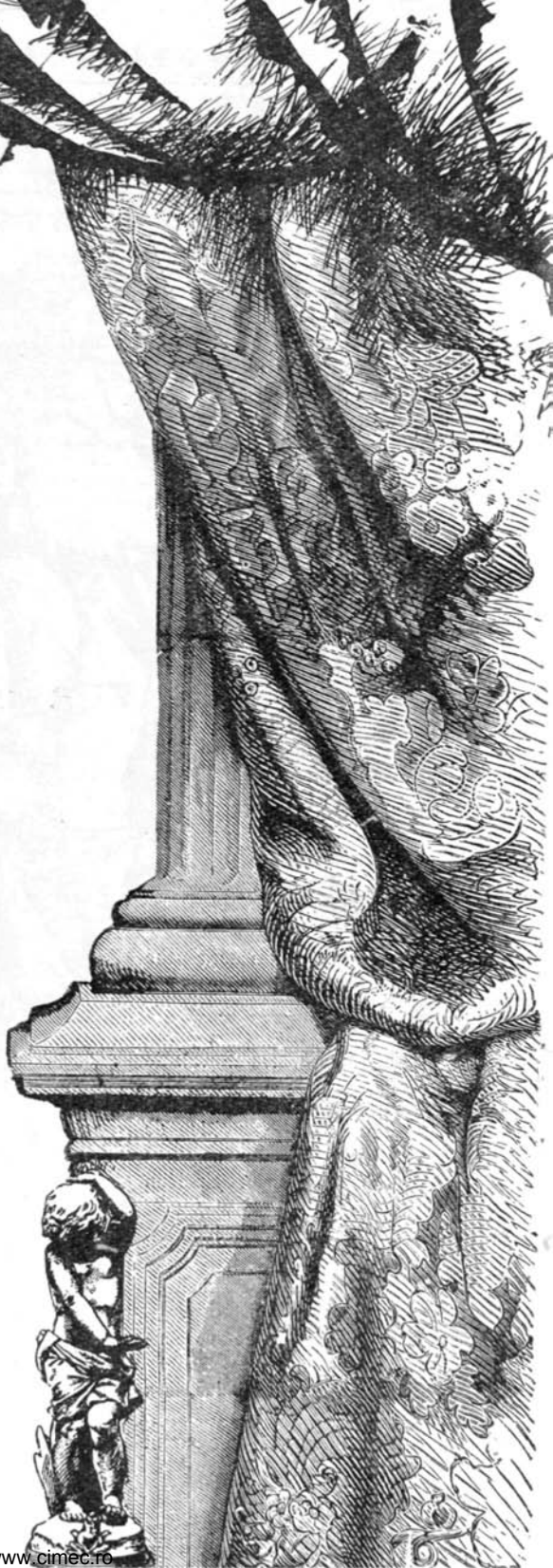
www.cimec.ro

Dragă Mincinosule

COMEDIE ÎN 2 ACTE DE JEROME KILTY

după scrierile lui Bernard Shaw
și ale Stellei Campbell

www.cimec.ro



Piesa are numai două personaje: actorul care spune textul lui Bernard Shaw și actrița care-l spune pe acela al Stellei Campbell.

El poartă un costum închis sau un smoching, după cum îi convine mai bine actorului care interpretează acest rol.

Ea va arbora trei splendide rochii de seară, care vor fi, în același timp, „moderne" și „de epocă". Acestea vor fi astfel concepute încît actrița să fie avantajată la maximum.

Este inutil a se căuta ca cei doi actori să semene fizicește cu Shaw și cu Stella Campbell. Doar un ușor accent irlandez va fi folosit de interpretul lui Shaw, în țările de limbă engleză.

Ea va purta o rochie în primul act; alta, în prima parte a actului al doilea, iar cînd reintră în scenă pentru finalul piesei, alta. Ultima rochie va fi cea mai simplă și trebuie astfel concepută încît s-o ajute pe actriță să se simtă mai bătrînă decît la începutul piesei.

Decorul este foarte simplu. Pentru ea: un elegant birou, în spatele căruia se află un mic fotoliu, foarte feminin. Sub birou, un mic taburet. Pentru el: un pupitru avînd în față un taburet înalt, iar în dreapta un fotoliu ușor transportabil.

La mijlocul scenei, pe o măsuță ușoară — o cutie de pălării, cu capacul închis. În fund, la centru, o ușă, iar în stînga — în spatele biroului Stellei Campbell —, o fereastră.

Biroul și pupitrul, în diagonală, astfel încît actorii să se poată mișca nestingheriți în centrul scenei.

Actul I se desfășoară în perioada 1899-1914.

Actul II, din 1914 pînă în 1939.

Jerome Kilty

www.cimec.ro

ACTUL I

Actorul și Actrița intră pe ușa din fund și se plasează el în dreapta, iar ea în stînga cutiei de pălării. Adresîndu-se publicului:

ACTORUL
ACTRIȚA } Bună seara.

ACTORUL: Piesa noastră începe cu această cutie de pălării.

ACTRIȚA: În ajunul celui de-al doilea război mondial, cu puțin înainte de a muri, la adînci bătrîneți, în Franța, celebra actriță engleză Stella Campbell îi scria nu mai puțin celebrului vegetarian...

ACTORUL: Și dramaturg...

ACTRIȚA: Și dramaturg, George Bernard Shaw: „Nu știu ce se va întîmpla cu aceste scrisori. Le-am pus pe toate într-o veche cutie de pălării, pe care o ascund noaptea sub pat".

ACTORUL: Ceea ce s-a întîmplat a fost că o prietenă [1], care a asistat la înmormîntarea ei, a găsit cutia de pălării sub pat și, abandonînd toate celelalte lucruri, a izbutit să o aducă la Londra cu cinci zile înainte de intrarea bandelor hitleriste în Paris. Și astfel, au fost salvate sute și sute de scrisori, schimbate, timp de aproape jumătate de veac, între George Bernard Shaw și Stella Campbell. *(În cursul restului replicii, actorul scoate scrisorile din cutia de pălării și duce în fund măsuța pe care se află cutia).* Scrisori de dragoste, scrisori de afaceri, scrisori fericite, triste, deznădăjduite, pline de optimism — din ele, din textul acestor scrisori, este alcătuită piesa noastră. Cele dintîi datează din 1899.

ACTRIȚA: Stella Campbell se află la apogeul carierei sale. Alături de Ellen Terry [2], domină de peste zece ani viața teatrală a Angliei. A creat pînă acum numeroase roluri importante, dar nu încă și pe cel mai important rol al carierei sale, pe acela al Elizei Doolittle, umila vînzătoare de flori din *Pygmalion.*

ACTORUL: Iar eu, pentru că începînd din această clipă ne vom exprima: eu cu cuvintele lui Bernard Shaw...

ACTRIȚA: Iar eu, cu acelea ale Stellei Campbell...

ACTORUL: Eu, după o îndelungată carieră de critic muzical și literar, am început să scriu piese originale, al căror succes se lăsa însă, din nefericire, prea mult așteptat. Talentul și frumusețea Stellei Campbell m-au determinat să scriu o nouă piesă, *Cezar și Cleopatra,* în care speram că marea actriță va accepta rolul reginei Egiptului.

ACTRIȚA: Și ca să mă convingă, mă invită să petrec un week-end la țară, cu el și cu doamna Shaw, cu care se căsătorise cu un an înainte. Dar aveți cuvîntul, domnule Bernard Shaw.

ACTORUL: Mulțumesc, doamnă Stella Campbell... *(Amîndoi se apropie de birourile lor. De aici înainte, actorul devine Shaw și adoptă un ușor accent irlandez. În timp ce Shaw își citește prima scrisoare, Stella Campbell ține în mînă altă scrisoare, ca și cum ar citi-o.)*

12 aprilie 1899... Dragă doamnă Campbell *(se uită la ea, în timp ce vorbește. Ea îi întoarce spatele),* dispunem de această vilă numai pînă la 14 mai, așa că grăbește-te. Doamna Shaw va fi încîntată să fie gazda dumitale. Legumele au triumfat asupra detractorilor lor. Mi se spusese că regimul meu vegetarian este atît de insuficient, încît nu mi se vor mai putea lipi niciodată oasele fracturate ale piciorului. Ei bine, mi-am făcut acum o radiografie și ele sînt atît de perfect sudate, și atît de splendid de albe, încît am lăsat instrucțiuni ca, după moartea mea, să se facă din ele un calapod de mănuși, care să-ți amintească în vecii vecilor de mine. *(Stella rîde, pune scrisoarea pe birou, se așază și ascultă.)* Am în fața mea ultima dumitale fotografie. E minunată, dar aș fi pre-

[1] E vorba de Agnes Claudius, cunoscută în lumea teatrală engleză și franceză sub pseudonimul ei publicistic, Claude Vincent.

[2] Ellen Terry (1847—1928), ilustră descendentă a unei vechi familii de actori englezi.

www.cimec.ro

ferat să te văd într-un pat, bineînțeles pe scena unui teatru, murmurînd : „Nici diavolul nu va putea rezista acestei ispite". Fiindcă, în fond, sînt mulți oameni frumoși pe lumea asta, dar nu toți pot desprinde un filament de materie cenușie din creierul lor și să-l introducă în urechile acului dramaturgului. Nădăjduiesc că vei putea veni... Al dumitale, Bernard Shaw.

(În timp ce vorbește, Shaw ține în mînă o singură scrisoare. Acest joc inițial nu servește decît la stabilirea convenției. El nu este repetat în mod constant.)

STELLA *(continuînd să șadă)* : Kensington Square, 21 aprilie 1899. Dragă domnule Shaw, mi-e groază să-mi văd fotografiile — a sosit ceasul ridurilor. Dumnezeu să aibă milă de mine și de toate femeile ! Teamă mi-e că nu voi putea accepta invitația dumitale. De ce n-am o familie numeroasă, care să mă oblige să refuz acest blestemat turneu de douăzeci de săptămîni în America... Am fost solicitată să interpretez rolul Făzăniței în *Chantecler*, minunata feerie a lui Edmond Rostand. N-ai vrea s-o „anglicizezi" dumneata pentru noi ? Spune-mi că da... Dumnezeu să te binecuvînteze pentru toată buna dispoziție pe care ți-o datorăm și să te ierte pentru toate delictele literare care fac să ne scrîșnească dinții. A dumitale, Stella Campbell.

SHAW : Scumpă doamnă Campbell, nu cred că ar fi cazul să mă amestec în feeria lui Rostand. I-aș transmite imediat un gust de pucioasă. Nu. Acordă-le contemporanilor dumitale o șansă. Adresează-te unor aștri în ascendență. Eu sînt sleit, trivial, vulgarizat și mult prea bătrîn pentru astfel de jocuri. Am împlinit, în iulie, 45 de ani. Al dumitale, Bernard Shaw.

STELLA *(către spectatori)* : În a cincea lună a noului secol, soțul meu a fost ucis în luptele din Africa de Sud. Fusesem căsătoriți 16 ani, și singurătatea era copleșitoare. Singura soluție era să mă afund din nou în muncă și, după cîteva luni, am apărut într-o nouă piesă.

SHAW : 7 noiembrie 1901... Scumpa mea doamnă Campbell, am izbutit în sfîrșit să-mi procur un bilet la spectacolul dumitale. E într-adevăr o mare realizare, și utilizarea muzicii lui Haendel a fost o excelentă idee. Corul, cred totuși că ar mai putea fi îmbunătățit, muindu-l timp de 9 sau 10 minute în apă fiartă. A, da, era să uit. Nu-i firesc ca partenerul dumitale să-și dea duhul, singur ca un cîine, în stînga scenei, în timp ce dumneata trăncănești de zor în dreapta, mai ales că bietul om răcnește ca Othello, ca să-ți atragă atenția... Toate acestea n-au însă nici o importanță. Impresia generală a fost extraordinară. Al dumitale, entuziast, Bernard Shaw.

STELLA : Apoi am jucat într-o serie de alte piese, obținînd succes după succes în *Pelleas și Melisande*, *Hedda Gabler* și *Bella Dona*, cu care am făcut o îndelungată navetă între Anglia și America. Au trecut cîțiva ani fără să primesc nici o veste din partea lui Shaw. Copiii mei crescuseră și se căsătoriseră. Fiul meu Beo în 1909, iar fiica mea Stella în 1911.

SHAW *(către spectatori)* : Între timp, eu scriam piesă după piesă. *Prima piesă a lui Fanny* a obținut un succes răsunător, înregistrînd 600 de spectacole și aducîndu-mi o grămadă de bani. După premiera ei, am început să lucrez serios la o piesă pe care o proiectasem mai de mult pentru Stella Campbell, *Pygmalion*. Am terminat-o la începutul anului 1911. *(Adresîndu-se Stellei.)* Dragă doamnă Campbell, am auzit că te-ai întors din America. Întîmplător, voi fi mîine după-amiază în cartierul dumitale. Ai fi dispusă să-mi oferi o ceașcă cu ceai ?

STELLA *(către spectatori)* : Înainte de a avea timp să-i răspund, sună soneria. Shaw năvălește în salonul meu din Kensington Square și începe să-mi citească noua sa piesă. Sînt pur și simplu îngrozită de sunetele neplăcute care ies din gura lui, atunci cînd vrea să imite accentul periferic al Elizei. După ce termină, îmi spune că a scris piesa pentru mine, și pleacă. Voiam să-i mulțumesc, fără să par totuși prea entuziastă. De aceea, i-am scris. *(Lui Shaw.)* Dragă domnule Shaw, în primul rînd îți mulțumesc pentru lectura piesei și pentru faptul că te-ai gîndit că aș putea fi frumoasa dumitale vagabondă. Mă întreb însă dacă aș putea corespunde exigențelor dumitale. În orice caz, trebuie să recunosc că revederea dumitale mi-a produs o mare plăcere și a constituit o reală surpriză.

SHAW : Stella ! Mi-a fost teamă că ai să-ți dai seama de la început de în-

www.cimec.ro

tenţiile mele. Dar n-aveam alt mijloc de a te face să asculţi piesa pînă la capăt. Apoi, cînd ai pronunţat acele cuvinte atît de puţin elegante, am fost convins că totul s-a sfîrşit... că nu vei fi niciodată mica mea florăreasă.

STELLA : Dar n-am spus absolut nimic. Fireşte că mi-am dat seama de la început unde vrei să ajungi. Nu-ţi aminteşti ? Imediat după primul tablou *(se ridică şi se îndreaptă spre el)*, m-am ridicat şi ţi-am spus : „Bestie ! Ai scris rolul ăsta pentru mine. Tot timpul n-ai făcut altceva decît să-mi imiţi glasul". Asta e tot ce-am spus. Dar dacă vrei să vorbim într-adevăr serios, atunci spune-mi cînd, unde şi cu cine ai voi să jucăm această piesă şi poate că, într-o bună zi, voi spune da... În orice caz, vino, te aştept. *(Vine în primul plan şi se adresează repede spectatorilor.)* Şi-a făcut reapariţia, într-o splendidă după-amiază de iunie, cu zîmbetul pe buze şi contractul în buzunar. După plecarea lui, am avut strania impresie că prietenia noastră progresează poate *prea* repede. După următoarea lui scrisoare eram sigură de acest lucru. L-am surprins în clipa în care o strecura pe sub uşă. *(Se duce în planul doi şi se uită pe fereastră în cursul replicii următoare.)*

SHAW *(se duce spre ea)* : Stella ! Ştiai foarte bine ce o să se întîmple. Am intrat în casa dumitale calm, ca să discutăm o chestiune profesională, şi, cînd colo, cum mă vezi şi cum te văd, m-am îndrăgostit de dumneata, din tălpi şi pînă-n creştet, în primele treizeci de secunde. Cît timp a durat această vrajă ? Treizeci de ore, în cursul cărora am visat şi am plutit cu capul în nori, ca şi cînd viitoarea mea aniversare ar fi a douăzecea.

STELLA : Dar nu ai douăzeci de ani, şi cu teatrul nu-i de glumit. Teatrul e o treabă foarte serioasă. Dacă, am spus, *dacă*... izbutesc să găsesc actorii de care am nevoie, voi fi mica dumitale florăreasă. Asta e tot ce-ţi pot făgădui. Cît priveşte excursia dumitale aeriană, norii au două feţe. Şi cine ne poate spune dacă ne aflăm deasupra sau dedesubtul lor ?

SHAW *(traversează scena pentru a se duce în dreapta pupitrului, departe de ea)* : Foarte bine, atunci să revenim la chestiunile profesionale. Voi lansa senzaţionala veste că m-ai capturat... pentru teatrul dumitale. Vezi unde ajungi cînd ai de-a face cu mine ? Vei fi victima cinicului univers în dosul căruia se ascunde şi visează sărmanul meu suflet. Planurile dumitale vor fi cunoscute de toţi înainte ca această scrisoare să ajungă la destinaţie, înconjurate de o aureolă romantică, dar totuşi suficient de corectă pentru a te obliga să joci cu cărţile pe masă. Aşadar, în gardă !

STELLA *(ducîndu-se spre el)* : Eu joc întotdeauna cu cărţile pe masă, nu în manşete ! Tu eşti acela care trişezi, mintind că vei fi „cu totul întîmplător" în cartierul meu.

SHAW *(ducîndu-se spre ea. Se întîlnesc în centru)* : Opun şiretlicurile mele trucurilor dumitale. Ce-i cu dumneata ? Ţi-e teamă oare că ţi-ai putea dărui inima unui incorigibil socialist şi actor, după cum şi-a dăruit-o şi el dumitale ? Sau ţi-e teamă că nu vei putea fi la înălţime ?

STELLA : Au mare dreptate cei care spun că eşti un spiriduş. Cum s-ar putea îndrăgosti cineva de un spiriduş ? Vino, te rog, vineri şi-ţi făgăduiesc că vom fi *singuri*. *(Se duce şi se uită pe fereastră, plină de reverie.)*

SHAW *(către spectatori)* : Dacă Stella voia să te prindă în cursă, orice rezistenţă era inutilă, ea fiind irezistibilă. Toată Londra cunoştea farmecele ei de sub razele reflectoarelor. Eu însă le descopeream dintr-o cu totul altă perspectivă. N-aş fi crezut niciodată că aş mai fi putut fi atît de vulnerabil. *(Adresîndu-se Stellei.)* Dragă Stella, mii de mulţumiri pentru după-amiaza de vineri şi pentru sîmbăta de fermecătoare visuri cu capul în nori. Mă simt acum ceva mai bine, deşi mă aflu din nou cu picioarele pe pămînt şi toate trîmbiţele „zgomotoaselor mele vulgarităţi" fac, din nou, o larmă asurzitoare. Ar fi însă o josnicie şi o laşitate să pretind că nu eşt o femeie extraordinară şi că farmecele tale nu m-au subjugat timp de cel puţin douăsprezece ore.

STELLA : N-ai vrea să ne mărginim la chestiunile profesionale, domnule Shaw ? ... Am făcut o ofertă formală proprietarului sălii şi am anunţat pretutindeni că voi prelua direcţia unui teatru şi că s-ar putea s-o interpretez pe Eliza a lui Bernard Shaw. *(Ducîndu-se la birou, unde se aşază la sfîrşitul replicii.)* Poate că ai văzut ştirea în ziare. Nu ştiu însă pe cine

www.cimec.ro

să-mi aleg ca partener pentru ... rolul bărbatului.

SHAW : Numele lui este Higgins ...

STELLA : Higgins ! Dar asta n-are nici o importanţă, vom găsi noi pe cineva şi pentru Higgins.

SHAW : Auzi vorbă ! Vom găsi noi pe cineva şi pentru Higgins ! Dar rolul acesta e cel puţin la fel de important ca şi al tău. O, Stella Stellarum, nimic nu este mai inevitabil decît căderea unui spectacol cu o singură vedetă. Nimic — nici măcar geniul meu adăugat la al tău — n-ar putea să te salveze de la dezastrul final. Mai mult de jumătate din publicul tău este alcătuit din femei. Trebuie, aşadar, să le satisfaci neapărat necesitatea de a idealiza un bărbat. Şi cum ar putea idealiza pe un biet cabotin anonim, care ar sta tot timpul într-un obscur colţ al decorului ? Vrei să fii o Eleonora Duse ? Un ciocan fără nicovală ? Un atlet care face exhibiţii cu haltere de mucava ? Joacă *Pygmalion* cu un Higgins de 20 de lire, şi tu, tu vei obţine un triumfal succes. Dar reţeta nu va depăşi 200 de lire. Iar după cîteva săptămîni va începe să scadă vertiginos. Vei intra atunci în panică şi vei cheltui o avere pe publicitate. Cînd reţeta va ajunge la 120 de lire, vei pleca cu *Pygmalion* în turneu si provincia se va îndepărta de mine. Te vei abate mai departe, pînă ce vei pierde şi ultima leţcaie. Şi atunci nu-ţi va mai rămîne alt colac de salvare decît America, cu toate ororile ei, şi provincia sau retragerea definitivă de pe scenă. Iată de ce trebuie să-ţi găsesc un bărbat care să te poată înfrunta pe scenă. Ştiu, nu eşti fericită decît atunci cînd eşti înconjurată de viermi. Viermii nu ridică niciodată glasul şi, în unele piese, se achită chiar în mod onorabil. Piesele mele trebuie însă jucate de actori, nu de viermi. Nu, Stella ! Îmi trebuie un Higgins superb. Fiindcă nu vreau să te ruinez nici pe tine, nici pe mine. Nu te-aş putea iubi, scumpa mea, atît de mult, dacă n-aş iubi şi mai mult banii !

STELLA : O, eşti un clovn, domnule Shaw ! Am să-ţi spun de acum înainte Joey, clovnul Joey. Ştiu prea bine că un spectacol cu două capete de afiş e mai bun decît unul cu un singur cap de afiş şi că un spectacol interpretat numai de actori de mîna întîi este un festin regesc.

SHAW : Dacă ştii toate astea, de ce mai faci atîtea mofturi ?

STELLA : Nu fac nici un fel de mofturi. Dacă mulţumirea mea sufletească ţi-e atît de indiferentă, sînt în schimb alţii care de-abia aşteaptă să mi-o asigure. James Barrie[3] a scris o nouă piesă pentru mine, şi Charles Frohman[4] îmi oferă o avere să plec cu ea în America.

SHAW : Ştiu, ştiu, dar, pentru numele lui Dumnezeu, Stella, asta nu te împiedică să fii rezonabilă.

STELLA : Găsesc că este cu totul nerezonabil şi penibil să mă tîrguiesc astfel cu tine. Dacă rolul lui Higgins este mai important decît acela al Elizei, găseşte-ţi o vedetă masculină şi o actriţă de mîna a doua, şi eu mă retrag.

SHAW : Puţin bun-simţ, Stella ! Tu, o actriţă celebră, o adevărată veterană a scenei, trebuie să ai ca partener un actor la fel de celebru.

STELLA : O veterană ! Cum îndrăzneşti ? Nu sînt o veterană ! O veterană ! Mă faci să mă simt ca un cal care, fiindcă a cîştigat odată derby-ul, poate să se îndoape cu ovăz pînă la sfîrşitul vieţii. O veterană ! Părul mi-e de cîlţi, ochii de sticlă, picioarele de lemn ? Ei bine, află că ochii mei sînt ochii mei, părul — părul meu, iar picioarele — în cea mai bună formă ! Şi n-am o zi peste 39 de ani. E adevărat că am o fată de 28 de ani, dar ce contează asta ? Nimic mai normal în India.

SHAW : Ai terminat ?

STELLA : Nu, n-am terminat. Mi s-a spus astăzi că ai voi s-o joc pe Eliza numai ca să-ţi baţi joc de mine şi ca toată Londra să se tăvălească de rîs văzîndu-mă în rolul unei fetiţe. Ei bine, vom vedea noi cine va rîde la urmă. Mă întreb ce s-ar alege din absurda ta piesă fără mine. Presupun că ai dori să ştii în ce sală vom juca şi care e soliditatea financiară a aventurii. Aceste amănunte îţi vor fi, bineînţeles, comunicate, dar, te rog, fii discret. *(Înconjoară biroul şi se duce în planul doi.)*

SHAW : Nu vreau să cunosc nici un amănunt. Sînt artist, şi habar n-am de chestiuni financiare. Tot ce vreau e numai s-o am pe Liza mea şi nici o

---

[3] James Matthew Barrie (1860—1937), dramaturg şi romancier scoţian, autorul satirelor sociale „Admirabilul Crichton" şi „Ce trebuie să ştie orice femeie", precum şi al celebrei feerii „Peter Pan".

[4] Charles Frohman (1860—1915), cunoscut impresar teatral englez. La un moment dat avea sub controlul lui cinci teatre londoneze.

www.cimec.ro

altă Liză! Am scris piesa pentru Liza mea. Şi vreau un Higgins demn de Liza mea. Nimeni n-o să-mi poată scoate asta din cap.

STELLA : Fii rezonabil, Joey ...

SHAW : Nu vreau să fiu rezonabil! *(Se duce spre fotoliu şi se aşază.)* Mă aşez aici şi încep să urlu. Pot să urlu douăzeci de ani în şir, şi din ce în ce mai tare.

STELLA *(rîde de furia lui Shaw)* : O, dragul meu...

SHAW : „Domnule Shaw" ... te rog ...

STELLA : Îţi spun „dragul meu", fiindcă „dragă domnule Shaw" nu înseamnă nimic, în timp ce „dragul meu" înseamnă „scumpul meu", iar „scumpul meu" înseamnă un bărbat, un stil, un temperament — ca tine, ca stilul tău, ca temperamentul tău. Şi acum, dragă clovnule, în arenă! De-abia aştept să-i dăm drumul şi am fixat începutul repetiţiilor pentru 1 septembrie.

SHAW : De acord cu 1 septembrie, dacă găsim un Higgins ideal. Nu mă clintesc de pe această poziţie. Amicii noştri au început să vorbească. Mormane de cancanuri cad pe umerii mei ca zăpada pe Mont Blanc. Doamna Shaw şi cu mine am fost luni seara la James Barrie. La 11, cînd m-am ridicat să plec, Barrie m-a întrebat, încetinind la maximum accentul său scoţian : „Te mai vezi astă-seară cu doamna Campbell?" Din cauza mea ai ajuns de rîsul lumii. Ah, dacă aş putea să mă îndrăgostesc fără s-o strig la toate răspîntiile! Împlinesc 56 de ani la 26 ale acestei luni, şi încă nu m-am copt la minte. *(Se ridică.)* Şi acum trebuie să mă duc să citesc această scrisoare soţiei mele, Charlotte. *(Se duce la birou.)* O amuză grozav escapadele mele amoroase...

STELLA : O, asta e prea de tot.

SHAW : Iartă-mi, te rog, acest sacrilegiu. Dar am o groaznică durere de cap, care mă face odios. Aşadar, ne-am înţeles, Stella, 1 septembrie?

STELLA : Da, 1 septembrie!

SHAW *(către spectatori)* : Dar n-a fost să fie aşa. Cîteva săptămîni mai tîrziu, în timp ce-mi petreceam vacanţa în Europa, Stella a fost victima unui groaznic accident de maşină *(Stella trage taburetul de sub birou şi îşi pune picioarele pe el)*, care a împiedicat realizarea proiectelor noastre şi a ţinut-o departe de scenă mai mult de un an. În clipa accidentului avea în poală pe eternul ei pekinez, pe care îl chema de data asta Pinky-Pinky-Pu. *(Shaw se aşază pe taburetul înalt.)*

STELLA : A fost un şoc înfiorător. Am crezut că-mi zboară capul dintre umeri. Hemoragia mi-a invadat toată faţa sub piele şi, de atunci, sînt un adevărat monstru, o mască plină de vînătăi, mari ca nişte farfurioare. Teamă mi-e că n-am să mai pot apărea niciodată în *Bella Dona* care, de altfel, a şi trebuit să fie scoasă de pe afiş, şi că n-am s-o mai pot juca pe Eliza. Prietena mea Fay Strachey m-a rugat să-ţi scriu şi să-ţi spun că ar fi minunat dacă ne-ai lăsa s-o luăm pe Eliza cu noi în Franţa, unde mă duc pentru a mă reface. I-aş putea citi astfel numai ei rolul în care nici un spectator nu mă va mai vedea vreodată. Scrie-mi, ca să mă fac bine. O scrisoare pe zi nu va fi deajuns.

(În cursul bolii, Shaw şi Stella nu se uită unul la altul. Stella stă cu picioarele pe taburet, în timp ce Shaw vorbeşte. În scurt timp se adună pe genunchii ei un teanc de scrisori.)

SHAW : Stella, Stella, ai scăpat într-adevăr ca printr-o minune. Şi bine-înţeles că ceea ce-ţi trebuie, în primul rînd, este cea mai completă odihnă. Mă aflu acum în Alpii bavarezi. Îţi voi trimite corecturile piesei *Pygmalion*. Te previn însă că, dacă vei mai citi o dată această piesă, vei fi imediat la picioarele mele şi părul tău negru va părea spălăcit din cauza luciului pantofilor mei maron. Pleci cu doamna Strachey? Ce-o să mă fac atunci cînd o să-ncepeţi amîndouă să mă hăituiţi? Afirm, în modul cel mai solemn, că, în clipa în care am pătruns în apartamentul tău din Kensington Square, eram un om de fier, insolent de convins că aş fi invincibil. Şi, în treizeci de secunde — oh, Stella, în treizeci de secunde... Dacă ai fi avut o cît de infimă decenţă, nu s-ar fi întîmplat aşa ceva. E asta demn? E admisibil? La vîrsta mea — un nătăfleţ, un imbecil! Voi învinge însă această slăbiciune, sau, mai bine, voi scrie pe tema ei o piesă de succes.

(Shaw este acum acela care citeşte scrisorile, în timp ce Stella vorbeşte. Trebuie să se simtă „distanţa", îndepărtarea.)

STELLA : Scrie piese despre orice vrei, dar — te implor — nu despre mine. Fiica mea, Stella, cînd era mică, cînta

www.cimec.ro

un cîntec pe care-l găsea foarte hazliu. Începea așa :

„E nebun, nebun, nebun,
Mințile și le-a pierdut cu totul.
Își curăță pantofii cu dulceață de zmeură,
Și cînd îi e foame își mănîncă pălăria,
E nebun, nebun, nebun..."

Cîntecul ăsta ți se potrivește ca o mănușă. *(Mișcă repede capul, provocîndu-și dureri.)* Tot negri îmi sînt ochii, iar spatele parcă mi-ar fi sfredelit de un burghiu.

SHAW : Asta îmi amintește de ziua în care am lăsat-o pe Stellinetta dumitale cu gura căscată, comițînd un act de demență irlandeză. Asistam amîndoi, într-o lojă de la Savoy, la o reprezentație idioată a piesei mele *Eroul și soldatul.* La sfîrșit, spectatorii mi-au făcut o ovație triumfală. M-am ridicat și i-am binecuvîntat. *(Face o cruce maiestuoasă în aer.)* Mă cred adeseori papă... Biata fetiță ! A crezut că mi-am pierdut mințile.

STELLA : După cît se pare, vacanța ta este foarte plăcută. Ce n-aș da să fiu cu tine ! Dar n-am voie nici măcar să stau într-un fotoliu mai mult de o oră... Aici, la Aix, peisajele sînt splendide cînd îmi arunc privirea în depărtare, dar mă dezgustă toate aceste neveste ale noilor îmbogățiți, pline de perle și zorzoane, cu unghiile însîngerate și buzele de ceară. E pentru prima dată cînd mă aflu într-o stațiune balneară modernă și sînt puțin stupefiată. Poate că, într-o bună zi, dacă ai să fii cuminte și n-ai să fii insuportabil la repetiții, am să-ți scriu o scrisoare de dragoste.

SHAW : O scrisoare de dragoste. Sancta simplicitas ! Mi-ai scris oare vreodată vreo altfel de scrisoare ? Nu, lasă-mă pe mine să-ți scriu. Iar tu, roagă-te pentru noi amîndoi, fiindcă întotdeauna te paște primejdia atunci cînd își bagă coada această afurisită de dragoste. Ah, dacă ai fi cu mine, dragostea ta m-ar împiedica să fac astfel de gafe ca aceea pe care am făcut-o ieri. Pe scurt : într-un orășel situat la vreo 20 de kilometri de frontiera franceză, mașina și-a fracturat un organ vital. Atunci, ca să evit plictiseala unui curs de mecanică, m-am refugiat într-o frizerie, uitînd că mă tunsesem de-abia cu o zi înainte, așa că sînt acum complet chel. Nu mi-am dat seama de ceea ce se întîmplă decît în clipa în care frizerul mi-a atacat și sprîncenele, confundîndu-le probabil cu o mustață suplimentară din cauza vîrfurilor lor mefistofelice. Am devenit astfel un foxterier tuns pînă la piele, incapabil de romantism cel puțin zece minute. Dacă e soare în Savoia și faci multe plimbări cu mașina, spune-i șoferului să-ți dea puțin ulei de gresaj și fricționează-ți fața cu el. Dacă n-ai să procedezi așa, o să ți se cojească tenul. Eu folosesc o cremă specială, dar uleiul de gresaj e mult mai ieftin și mai eficace.

STELLA : Nu meriți să fii atît de inteligent, și, în fond, nici nu ești atît de inteligent, ci numai exuberant și malițios. Nu pot fi la fel de exuberantă ca tine și nici nu pot avea acel fermecător accent irlandez, pe care cred că l-a avut și șarpele. Altfel, Eva nu numai că n-ar fi mîncat mărul, dar nici măcar nu l-ar fi observat vreodată. Fă imediat ceva pentru mine, căci altfel nu mai rezist ! Te implor !

SHAW : Prostii ! N-am încurajat niciodată boala. Soția mea e bolnavă. Mama mea e bolnavă. Repet simultan două piese. Așa că, dacă e cineva care are nevoie de compasiune, acela sînt eu. Mai ales că am primit azi o scrisoare de la o sufragetă, care începe cu cuvintele : „Sărmana mea oaie rătăcită". Vezi, așadar, că tu ești aceea care trebuie să vii să mă consolezi.

STELLA : Dragul meu, n-am ajuns încă în cer, n-am încă 14 guși, și sînii care mi-au mai rămas nu sînt încă de aruncat. Marele geniu James Barrie, care locuiește peste drum de tine și ale cărui piese într-un act repurtează un real succes, a venit ieri să mă vadă și n-a plecat îngrozit... Întoarce-te repede. Dacă ai ști ce mult îmi lipsești — și tu, și Liza.

SHAW : M-am apropiat de tine, zeița mea, cu vreo două sute de kilometri. Ciudat că n-am mai fost pînă acum niciodată aici, la Orléans. Mi-ar plăcea să scriu, într-o bună zi, o piesă despre Ioana d'Arc, care ar începe cu măturarea cenușii după arderea ei pe rug și ar continua cu sosirea ei în cer. Într-unul din tablouri i-aș pune pe Voltaire și pe Shakespeare să escaladeze zidurile ca să nu dea ochii cu ea. Ai fi dispusă să joci pe fecioară ? Ți-ai face apariția pe un cal, cu o armură strălucitoare, și te-ai lupta cu sute de figuranți !

STELLA : Scrisorile tale sînt un carnaval de cuvinte. Cum ți-aș putea

www.cimec.ro

răspunde cu umilele mele cuvinte? Ziua în care îți vei da seama că nu sînt în fond altceva decît o menajeră, lipsită și de inteligență și de farmec, va fi o zi groaznică ... Văduvă de doisprezece ani, bunică de patru zile, în timp ce tu ești escortat de atîtea femei ilustre, în frunte cu Ioana d'Arc. Dacă te întorci pînă luni sau marți, vrei să vii la mine la ora 4 să mă faci să rîd și să mă convingi că merită să mă însănătoșesc?

SHAW: Vai! Deși m-am întors în Anglia, nu voi putea veni la tine nici luni, nici marți. Trebuie să mă duc la Liverpool să particip la o nouă repetiție a piesei *Cezar și Cleopatra.* Repetiția generală a fost dezastruoasă. În toată cariera mea, nu mi-a mai fost dat să asist la atîtea eclipse de memorie, să aud atîtea replici spuse alandala. Apogeul cred că a fost atins spre sfîrșitul actului patru, cînd scena se întunecă pentru descoperirea cadavrului Ftatatitei. Cleopatra a spus atunci cu atîta naturalețe: „E întuneric și sînt singură", încît electricianul, profund impresionat, a consolat-o imediat cu un potop de lumină.

STELLA: O, dragul meu! E prea tîrziu acum să mai pot face altceva decît să te accept și să te iubesc, dar cînd erai mic ar fi trebuit să-ți spună cineva, cel puțin o dată: „Ssst, nu se vorbește la masă!"

SHAW: Nimeni nu s-a ocupat de mine cînd eram mic. N-am fost răsfățat și n-am fost nici sprijinit. Nimeni nu m-a împiedicat să descopăr ceea ce puteam să descopăr din minunile lumii. Am fost considerat drept ceea ce eram: o mică și dezgustătoare bestie. Nimeni nu s-a interesat de ceea ce eram capabil să devin, nici chiar eu însumi. N-am știut că mă deosebesc de cei din jurul meu decît în rău. Mi-am descoperit toate însușirile treptat-treptat, cu o neîncrezătoare uimire, sau, mai curînd, mi-am dat seama că nu toată lumea posedă aceste însușiri. Timiditatea și lașitatea mea depășeau orice închipuire.

STELLA: De trei ori am încercat ieri să-ți scriu, și temperatura mi s-a urcat pînă la lună. Ai milă de mine. În ultimele săptămîni era cît pe-aci s-o șterg pe lumea cealaltă. Cine ar putea să creadă toate balivernele tale despre „timiditate" și „lașitate"? Te și văd sensibil ca Keats, timid ca un mieluțel... Scrisorile tale sînt niște curse — niște curse la fel de perfide ca și accentul tău irlandez...

SHAW: O, ai dreptate! Astupă-ți urechile în fața acestui irlandez mincinos, ademenitor și cabotin. E-n stare să-și umple stiloul cu sîngele inimii tale și să-ți vîndă cele mai sacre emoții pe scenă. Și așa va face! Este o mașină de scris și vorbit, care funcționează de aproape 40 de ani, și măiestria ei a ajuns diabolică. Ar fi trebuit de mult să te previn, dar am crezut că părul lui alb și cei 56 de ani îl vor pune într-o postură ridicolă atunci cînd va face pe curtezanul. Și acum e prea tîrziu.

STELLA: Sper că nu ți-ai închipuit nici o clipă că aș fi crezut că ai venit la mine fiindcă te-ar fi interesat propria mea persoană. Am știut de la început că nu te interesa altceva decît Liza și am fost încîntată că știi să discuți chestiunile profesionale într-un mod atît de fermecător... Nu ți-am spus „sărută-mă", fiindcă viața este prea scurtă pentru sărutul pe care-l cere inima mea și fiindcă ești întotdeauna grăbit să nu întîrzii la ceaiul sau la cina cu Charlotte. Uite-te două minute în ochii mei fără să scoți nici un cuvînt, dacă ai curajul. Cu cîte ore ai să întîrzii atunci la cină?

SHAW: Să mă uit două minute în ochii tăi fără să scot nici un cuvînt? Să tac două minute în fața unui auditoriu, fie el alcătuit chiar numai dintr-un singur spectator? Imposibil, strigă diavolul... O, trebuie, trebuie să fii smulsă din acel pat de infirmă și să te faci din nou sănătoasă. Altfel, voi intra și eu în patul tău și vom pieri — scandalos — împreună.

STELLA: Nu pot să răspund la unele părți ale scrisorilor tale decît printr-o tăcere de aur. Săptămîna aceasta va fi o săptămînă neagră. Medicii îmi spun că va trebui să suport în sfîrșit o operație. N-am să-ți pot scrie cîteva zile. Prietenii mei să țină pumnii. Îmi pare bine că ne-am cunoscut. Noapte bună.

SHAW: Să-ți spun calculele pe care le fac în minte de cînd ai căzut la pat? Ascultă: bani, bani. Trebuie să aibă bani suficienți ca s-o poată scoate la capăt. Are ea oare bani? Ia să vedem. Femeia asta aruncă banii pe fereastră, dar nu cîștigă o centimă. Are prieteni? Are, dar nu uita ce orgolioasă e și, dacă acești prieteni nu se oferă din proprie ini-

www.cimec.ro

ţiativă s-o ajute şi nu stăruie, e-n stare să se adreseze unor cămătari. Din fericire, nu sînt însă o fire prea delicată, şi ce n-aş da să-l pot imita pe Zeus şi să mă transform ca el într-o ploaie de aur. Numai că n-am destul aur ca să poată ploua. Nu sînt bogat şi sînt partenerul unei firme : Charlotte & Co. De ce sumă ar avea nevoie ? Nu, trebuie să fiu prudent : care este minimul care i-ar îngădui s-o scoată la capăt ? În primul rînd, chiria pe trimestrul patru. Apoi, cadourile de Crăciun, facturile neachitate, surorile de caritate, medicii ! Evident că face o mare economie stînd în pat : nu-i mai trebuie nici toalete, nici taxiuri. Crezi că i-ar ajunge 250 de lire ? Oh, Dumnezeule ! Cum îndrăzneşti să-i oferi Stellei o sumă atît de meschină ? Uiţi însă că ea însăşi spune că nu poate păstra niciodată banii — slăbiciune demnă de tot dispreţul. Poate că ar fi mai bine să-i oferi unele sume mai mici, la anumite intervale. Cît aş putea oare să-i dau ? Măgarule ! Ce tot repeţi această întrebare ? Ştii foarte bine că trebuie să-i dai 1.000 de lire. Foarte bine. Bagă-ţi carnetul de cecuri în buzunar, du-te la ea şi întreab-o : dacă n-are nevoie de bani, totul e-n regulă. N-are nevoie de ajutorul tău, şi gata. Dar dacă are nevoie de bani şi nu vrea să-i primească — există anumite mijloace, dar cel mai simplu e şi cel mai sincer, şi va da rezultate sigure. Bunicul meu spunea că nici o fiinţă omenească, fie ea prinţ sau cerşetor, n-ar avea tăria să refuze o bancnotă de 5 lire pe care i-ar freca-o cineva de bărbie. De ce nu-mi procur o bancnotă de 1.000 de lire, să ţi-o frec şi eu de bărbie ? Ai fi, desigur, în stare să mi-o smulgi din mînă şi s-o arzi. Ce gest magnific ! Aş putea totuşi să-i notez numărul, să jur că a fost arsă în faţa mea, să obţin o nouă bancnotă şi apoi să reiau experienţa de la capăt. Stella, dacă ai nevoie de bani... Nu, nu te-nfuria. Am spus doar DACĂ, DACĂ, DACĂ ... şi cu asta am terminat. Dacă ai totuşi vreodată nevoie de ceva, nu uita, poc, poc, poc.

STELLA : N-am nevoie de bani, dar n-ai putea să-mi împrumuţi în schimb nişte microbi ? Medicii spun că n-aş avea destui în sînge şi s-ar mulţumi şi cu unii de cal. Dar eu i-aş prefera pe ai tăi. Oh, ce n-aş da să fii aici şi să-i arunci pe fereastră pe cei trei doctori. Dacă nu vii cît mai curînd să mă vezi, n-o să mai ai pe cine vedea. Roag-o pe asociata ta Charlotte să fie amabilă. Chiar dacă mă consideră o nebună şi o aventurieră, ar putea să-ţi îngăduie să mă vizitezi cît timp sînt bolnavă. E un lucru cît se poate de respectabil. Şi ştiu să fiu teribil de decentă.

SHAW : Nu. E mai bine să n-o rog nimic. E deajuns să-ţi-pomenesc doar numele... Charlotte a auzit ieri conversaţia noastră telefonică şi mi-a făcut o scenă atroce. Sufăr îngrozitor cînd văd pe cineva suferind cum suferă ea. Şi dacă se mai repetă vreodată o astfel de scenă, nu-mi rămîne altceva de făcut decît sau s-o ucid sau să mă sinucid.

STELLA : O, dragul meu, nu fi prost. Am visat-o azi noapte pe Charlotte. Mi-a strîns mîna cu căldură şi mi-a spus : „Am crezut că eşti o pasăre a paradisului, dar nu eşti decît o gîscă proastă". M-am trezit în clipa în care săream din pat şi luam un taxi să mă duc — ştii unde. Stella, femeia fatală. *(Ia picioarele de pe taburet şi se adresează spectatorilor.)* Apoi am început să mă înzdrăvenesc. Am intrat într-o clinică în care toată dimineaţa mă burduşeau, iar noaptea mă legau de-o scîndură. În ianuarie am început să fac cîţiva paşi prin cameră, iar în februarie mi s-a îngăduit să primesc vizite. Primeam zeci de vizite. Veneau toţi cunoscuţii mei din Londra şi chiar şi unii necunoscuţi. Unul dintre ei venea în fiecare zi, umplîndu-mi camera de flori şi voie bună : George Cornwallis-West. N-a trebuit să treacă prea mult timp ca Shaw să remarce aceste vizite şi atunci a început să se comporte într-un mod foarte bizar.

SHAW : E cu putinţă oare ? Degetul meu cel mic mă informează că ai avea de gînd să mă abandonezi. Spune-mi, te rog, îmi dai într-adevăr cu piciorul ? Să nu mai scriu oare versuri ? Cu toate că trebuie să mărturisesc că nu pot găsi altă rimă pentru Stella decît „umbrela" ! George mi-e foarte simpatic, dar el e tînăr şi eu sînt bătrîn. Sfătuieşte-l deci să aştepte pînă am să mă satur de tine.

STELLA : Nu te agita, scumpul meu Joey. Fii bun cu visătorii. Sărmanul de tine ! Oricît de îngrozitor ar fi chinul tău, el nu se poate totuşi compara cu umilinţa pe care o simt în faţa Charlottei atîta timp cît sînt ne-

www.cimec.ro

căsătorită. Știu acum că tu nu poți face nimic în privința asta, în timp ce George poate foarte mult. Așa că, iartă-mă, te rog. Vrei să vii la un mic dineu alcătuit din banane, mere și nuci? Poate să vină și Charlotte, dacă va înceta să vadă în mine numai o babă destrăbălată.

SHAW: Știe oare Charlotte mai multe lucruri despre George decît mine? S-a transformat, pe neașteptate, dintr-un monstru într-o sirenă cu ochi verzi și, ceva și mai uluitor, pomenește acum de tine fără să se înfurie. Ce s-o fi întîmplat?

STELLA: Instinctul ei de femeie, dragul meu, și bîrfa despre frumusețea lui George și pasiunea lui pentru mine... Dar acum să lăsăm asta. Am auzit că scumpa ta mamă e grav bolnavă. Îmi aduc aminte că mi-ai spus odată: „De la ea am moștenit și creierul și talentul". Oh, Joey! Știu cu ce devoțiune o iubești! Dacă ne părăsește, va lăsa un gol imens.

SHAW: ...Mama, da! Și-a scos o măsea de minte la 80 de ani, și totuși se pare că acum e sfîrșitul. Lumea a început să-și schimbe înfățișarea, în dezavantajul ei... G... B... S...

(Se duce deprimat în prim-plan, unde-și va începe cuvîntarea funebră.)

STELLA: Am aflat adineaori știrea cea tristă. Odihnească în pace! Am avut și eu o mamă, care nu-l iubea decît pe Dante și al cărei suflet era îmbibat de frumusețe. Cînd ai să poți, să-mi dai o veste.

SHAW *(minimum de mișcare în tot cursul monologului. Pasajul mijlociu va fi adresat aproape lui însuși, ca și cînd ar mai fi încă în crematoriu. Întreg monologul este străbătut de marea dragoste pentru mama sa. Stella ascultă absorbită)*: 22 februarie 1913... Ce zi! Trebuie să ți-o descriu, fiindcă tu ești singura ființă care știe ce înseamnă să nu-ți urăști mama și chiar să-ți iubești copiii. Nu știu încă dacă ești o țărancă italiancă sau o suprafemeie, dar în orice caz, mama ta n-a fost dușmanca ta... De ce înmormîntările ne ascut întotdeauna simțul umorului? Aceea a mamei a fost cît se poate de reușită. Fără nici o oribilă regie. Fără cobe în negru. Nimeni în afară de mine, de Granville-Barker[5] și de antreprenorul de pompe funebre. Cum nu-mi puteam îngădui un cortegiu fastuos, cu jerbe de flori și muzică militară, era mai bine așa. Menționez în mod special prezența antreprenorului de pompe funebre, fiindcă de la el a pornit tot caraghioslîcul. M-am dus la crematoriu cu Barker. Îndată a sosit și antreprenorul, care venise la pas cu dricul prin ger, deși mama ar fi preferat un înviorător trap. Antreprenorul se apropie de mine cu mutra unui om distrus de durere, iar eu — tare ca piatra și avînd un moral perfect (fiindcă amintirea mamei mă înveselea irezistibil) — încercam să-l fac să înțeleagă că atitudinea lui, pe care o luam drept profesională, era cu totul inutilă. Închipuiește-ți însă că nu era cîtuși de puțin o atitudine profesională. Îi făcuse ani de zile mamei fel de fel de mici servicii, și moartea ei constituia acum pentru el o reală pierdere... Iar coșciugul nu era acoperit cu un giulgiu negru, ci cu un giulgiu mov. Ar trebui să refac odată textul serviciului funebru. În acest text sînt lucruri mai moarte chiar și decît aceia cărora li se adresează, deși, cu toate deficiențele lui, rămîne unul dintre cele mai frumoase texte literare... Și pastorul nu l-a bolborosit ca de obicei într-un mod ininteligibil. Avîndu-ne ca auditori numai pe Barker, pe mine (și pe mama), l-a citit cu cea mai profundă emoție și sinceritate. La pasajul „și țărîna se va întoarce în țărînă, cenușa în cenușă, pulberea în pulbere" s-a operat o mică schimbare a textului, pentru a se face față situației. S-a deschis apoi o ușă în perete și coșciugul violet a ieșit, misterios, prin ea și s-a făcut nevăzut. Ignoranții cred că această ușă ar fi ușa cuptorului. Eroare. La sfîrșitul spectacolului, m-am dus în culise și am văzut ce se întîmplă *în realitate*. Lumea se teme să vadă ce se petrece acolo, dar e ceva *extraordinar*. Am găsit acolo coșciugul mov în fața unei alte uși, de data asta o adevărată ușă de cuptor. Ușa acea-

[5] Harley Granville-Barker (1877—1946), dramaturg, actor și, în perioada 1904—1907, director la „Court Theatre" din Londra, pe scena căruia s-au reprezentat, în premieră, cîteva din piesele lui Shaw.

www.cimec.ro

sta, odată deschisă, lasă să se vadă o mică încăpere de ciment și cărămidă arsă. Nici un pic de căldură. Nici un zgomot. Nici o flacără, nici urmă de cărbuni. Un model de igienă, curățenie și prospețime. Ai fi intrat sau ai fi băgat mîna înăuntru fără nici o ezitare. Apoi, coșciugul mov s-a pus din nou în mișcare și a pătruns în cuptor cu picioarele înainte. Și iată că deodată picioarele izbucnesc, în chip miraculos, în niște superbe flăcări roșii, fără fum, dar la fel de înfocate ca și limbile Rusaliilor. Iar atunci cînd intră și restul coșciugului, flăcările îl acoperă în întregime cu gloria lor, și mama devine acest magnific foc. Apoi ușa s-a închis. Mi s-a spus că, dacă vrem să vedem finalul, să revenim peste o oră și jumătate. Mi-am amintit atunci de trupșorul ei sleit de puteri, dar cu obrazul atît de frumos, și mi-am spus: „N-o să fie nevoie să așteptăm atît de mult. Era atît de mică...“ Dar am plecat. La întoarcere, finalul a fost extrem de comic. Mama s-ar fi amuzat împărătește. Uitîndu-ne printr-o deschizătură a dușumelei am văzut o bucătărie spațioasă, cu o masă mare de ciment, la care se agitau doi bucătari. Aveau în mînă niște clești mici, cu care scoteau cuiele coșciugului din grămăjoara de cenușă fină a mamei. Mama se afla, în clipa aceea, alături de mine și se prăpădea de rîs. Pe urmă, au băgat restul într-o sită și l-au scos pe partea cealaltă, astfel că de o parte a rămas o grămăjoară de cenușă, iar de alta o grămăjoară de oscioare. Mama mi-a șoptit atunci la ureche: „Tare aș vrea să știu care din cele două grămezi oi fi eu.“ Acest vesel episod a constituit finalul, dacă facem abstracție de faptul că grămăjoara de oase urma să fie apoi transformată în cenușă și împrăștiată pe un strat de crizanteme... O, groapă, unde-ți e victoria?... Și acum, noapte bună, prietenă care înțelegi ce-nseamnă o mamă *(se întoarce direct spre ea)* și multe alte lucruri misterioase. Noapte bună.

STELLA: Am reflectat mult în ultimul timp și, vai, mi-am dat seama că ador sentimentalismul: dragostea, tinerețea, copiii și mii de alte lucruri simple. Ador și acrobații pe sîrmă sau numai mentali ca tine. Oh, scumpul meu clovn, foarte, foarte, foarte scump. *(Se ridică și se adresează publicului.)* Apoi, pe neașteptate, medicii care mă îngrijeau — doi cavaleri și un baronet — m-au decretat vindecată.

SHAW *(către spectatori)*: Și premiera piesei *Pygmalion* a fost, în sfîrșit, fixată pentru aprilie 1914.

STELLA *(către spectatori)*: Trebuia să plec acum pentru cîtva timp din Londra, ca să-mi studiez rolul. Știam că sînt prea în vîrstă pentru Eliza și evident că auzisem — de fapt, cine nu auzise? — cum se comportă Shaw la repetiții, cum își terorizează fără nici o milă actorii pînă ce obține efectele dorite. Trebuia, așadar, să știu rolul la perfecție. Mai aveam însă și un motiv personal pentru care voiam să fiu tocmai atunci departe de Londra: vizitatorul meu zilnic, George Cornwallis-West. Începusem să simt că între noi doi se înfiripă o mare „înțelegere“ și știam că o idilă ar fi fost imprudentă în acel moment, atît pentru piesă, cît și în ceea ce privea relațiile mele cu Shaw. M-am hotărît, așadar, să plec pentru cîteva zile la mare, însoțită numai de cameristă și de cîinele meu. Dar ce să fac cu Joey? Cu o zi înainte de plecare, mă însoțise la medic pentru o ultimă consultație. Am invocat acest pretext pentru a-i scrie: „Dragă Joey. Ai fost ieri plin de bunătate și compasiune și sînt convinsă că aș fi suferit mult mai mult dacă n-ai fi venit cu mine. Apropo, plec mîine pentru cîteva zile la Brighton. Vreau să fiu singură pe țărmul mării și mă voi ascunde undeva, în nisip, pînă la premiera piesei. Altfel, cum ne vom putea repune pe picioare, și eu, și Eliza? Așadar, trebuie să plec singură. Înțelegi?“

SHAW: Scumpa mea, singurătatea este minunată, dar nu atunci cînd ești tu însuți singur. Suporți cu greutate reacția organismului după o atît de lungă perioadă de boală? Dacă aș fi cu tine, aș combate într-un fel această reacție, te-aș ascunde în brațele mele, aș spune fel de fel de lucruri, toate adevărate, ca să te fac să uiți. Singurătate! Cînd eu sînt singur, tu ești întotdeauna cu mine. Dar cînd tu vei fi singură pe țărmul mării, eu unde voi fi? Pot să vin?

STELLA: Ce scrisoare adorabilă! Cînd ești așa de tandru, mii de heruvimi zboară de sub aripile tale demoniace. Îmi vine din ce în ce mai greu să nu te iubesc mai mult de-

www.cimec.ro

cît ar trebui să te iubesc. Jignește-mă repede, ca să-mi revin, dar nu veni aici. *Trebuie* să fiu *singură*.

SHAW *(către spectatori)*: Cum aș fi putut însă să stau la Londra, acum, cînd redevenise ea însăși? Mi-am făcut bagajul, am prins primul tren spre Brighton, și, imediat după prînz, alergam pe nisip spre hotelul ei, cîntînd în tot cursul drumului: Stella se afla la o măsuță din hol, scriind. M-am furișat în spatele ei, în vîrful picioarelor. *(Adresîndu-se Stellei.)* Stella! Stella Stellarum!

STELLA: Ce-i cu tine aici, Joey? N-ai citit scrisoarea mea? Întoarce-te, te rog, imediat la Londra. I-me-di-at! *(Pauză, în cursul căreia se uită unul la altul.)* Ei bine, dacă nu pleci tu, am să plec eu. Unul dintre noi trebuie să se comporte ca un gentleman. Te implor, Joey! *Către spectatori.)* Nu voia însă să plece. L-am revăzut în seara aceea la cină. Și la ora 11, copleșită de somn, ca să-l fac să se întoarcă la hotel, i-am făgăduit că am să mă duc a doua zi dis-de-dimineață cu el la plajă. Era însă doar un șiretlic. Cînd și-a făcut apariția pe plajă, în costum de baie, noi eram de mult plecate, după ce-i lăsasem un bilet la îngrijitoare.

SHAW *(citind biletul)*: „Cînd vei citi aceste rînduri, eu voi fi departe. Adio. Sînt încă foarte obosită. Tu ești acela care ai fi trebuit să pleci. Ai mai multă putere decît mine ca să suporți o călătorie. Stella." *(Rupe biletul și se întoarce către ea.)* Ei bine, n-ai decît să pleci! Pierderea unei femei nu înseamnă sfîrșitul pămîntului. Soarele strălucește. Înot. Lucrez. Pot trăi foarte bine și singur. Sînt însă profund, profund jignit. N-ai pic de caracter. Și n-ai nici cap. Nu este nimic sincer în camaraderia noastră. Alergi pe furiș după viață, iar atunci cînd ea îți iese în cale și-ți deschide larg brațele, tu o iei la goană. N-ai decît, pleacă! Oxigenul shawian e prea puternic pentru plăpînzii tăi plămîni. Caută o briză ușoară, pe care s-o poți suporta. Mi-ai jignit vanitatea. O fantastică îndrăzneală, o crimă de neiertat! De fapt, puțin îți pasă. În fond, nu-ți pasă de nimic. Nici măcar de George, deși s-ar putea să-ți închipui contrariul. N-ai să te măriți cu George. În ultima clipă, ai s-o iei la goană sau ai să fii înlăturată de o altă femeie mai îndrăzneață decît tine. Chiar dacă m-aș fi plictisit de moarte cu tine, aș fi rămas în vîltoare, mai degrabă decît să-ți dau marea lovitură de a te părăsi. Dar ce știi tu de toate aceste lucruri? Tu ai fi în stare să smulgi pînă și coardele harpei unui arhanghel, ca să-ți legi pachetele.

STELLA: Încetează odată, încetează, vagabondule, orbule! Sărmane trubadur, incapabil să înțelegi o simplă femeie. M-ai pierdut fiindcă nu m-ai găsit niciodată. Mă înăbuși cu mugetele tale egoiste.

SHAW: Dar îmi făgăduiseși! Ce voiai în fond? Stridii și șampanie? În orice caz, tot m-am ales cu ceva de pe urma acestei călătorii: am scris o piesă. Actul întîi. Stella spune *(imită glasul Stellei)*: „Să facem baie înainte de micul dejun, la opt fără un sfert". Dar Bernard Shaw protestează: „Nu, la opt!" *(Imitînd-o pe Stella.)* „Prea tîrziu. Prefer la opt fără un sfert!" *(El însuși.)* „Nu înainte de opt, te rog!" Cortina actului întîi! Actul doi. Clovnul vine pe plajă în costum de baie. E întîmpinat de o surîzătoare îngrijitoare. *(Imită glasul ascuțit al cameristei.)* „Au plecat, domnule." *(El însuși.)* „Cum? Azi? Ha, ha, ha! Am crezut că de-abia mîine vor pleca. Ha-ha-ha!" *(Cu glasul cameristei, aparte, către spectatori.)* „Ce glas și ce surîs simpatic are acest bătrînel. Îl lasă complet rece." Cortina. Ei bine, nu mă lasă deloc rece. Inutile toate aceste scrisori. De ce ai plecat? Rana mea nu se va vindeca niciodată.

STELLA: Dar nu-ți amintești? Cînd chelnerul a adus berea, a spus: „V-ați achitat nota, așa că nu-mi mai datorați decît un shilling pentru această bere". Am crezut că ai să ghicești că plec, de vreme ce-mi achitasem nota. Dar erai prea somnoros. Îți datorez un shilling. De ce continui să mă cicălești fiindcă sînt femeia care sînt și nu aceea care ai fi dorit să fiu? Cînd ne vom vedea, am să-ți dau niște explicații care vor lămuri toate aceste lucruri. Crezi că puțin m-a durut că trebuia să te fac să suferi, tocmai pe tine, bunul meu prieten? Nu mai suferi, dragul meu clovn. Te rog, te conjur, te implor!

SHAW: 31 decembrie 1913...

STELLA: Îți urez ca, în anul ce vine, să jonglezi cu luna și cu stelele, și globul întreg să se prosterneze la picioarele tale...

www.cimec.ro

SHAW : Ajunul anului nou... O, noapte a tuturor nopților anului ! Îți mai aduci aminte de revelionul de anul trecut ? Te întreb serios : îți mai aduci aminte de el ? Nu-ți amintești probabil decît că ai fost bolnavă. Eu unul îmi aduc aminte și simt că mi se sfîșie inima. Cred că atunci eram amîndoi sănătoși, dar pe urmă am fost necontenit bolnavi. Noaptea aceea de ajun, ca și toate cele dinainte, n-a fost decît eternitate și frumusețe, o dulceață armonioasă și nemărginită. Mă gîndesc la ea cu o tragică disperare. Fiindcă ai trezit tragedia care dormita în sufletul meu. Și dacă amestecul tău în toată această poveste n-a fost decît o iluzie, atunci sînt la fel de singur ca un zeu. De aceea, trebuia să rămîi pentru mine mama îngerilor, să te îmbraci din cînd în cînd în roba divinității și să stai alături de mine în cer. Să nu uiți niciodată că eu îți rămîn profund fidel pe acest făgaș, pe care îți cer să-mi fii și tu la fel de fidelă. Și te voi ierta, chiar dacă mă vei trăda în toate celelalte privințe — te voi uita, te voi binecuvînta, te voi adora. Numele tău e Stella, și pe această stea îmi voi clădi biserica. *(Se duce spre ea.)* Și acum, să ascultăm din nou clopotele. Tu pe tronul tău, cu mantia ta albastră, iar eu veghind și rugîndu-mă, nu în genunchi, ci în picioare. Pentru tine voi ține capul în sus și ochii îndreptați spre ceruri.

(Se duce lîngă fotoliul ei, în cursul ultimei părți a replicii, și la ultima frază îi întinde mîna.)

STELLA *(îi apucă mîna)* : O, clovnul meu ! Dacă aș putea să scriu scrisori ca ale tale, i-aș scrie lui Dumnezeu. *(Își strîng mîinile, apoi se despart. Ea se duce la biroul lui, ia manuscrisul piesei* Pygmalion, *se ridică și-l răsfoiește.)*

SHAW *(către spectatori)* : După atîtea discuții și amînări, am început, în sfîrșit, să repetăm *Pygmalion* la mijlocul lui februarie 1914, cu Stella în rolul Elizei, și cu Herbert Tree[6], în rolul lui Higgins. Bătălia începuse și nu mai aveam nici o posibilitate de a da înapoi.

STELLA *(lui Shaw, cu manuscrisul în mînă)* : Am să fiu la fel de supusă și ascultătoare ca un șoricel. Mă întreb însă dacă ai să poți obține de la mine tot ceea ce dorești. Și-ți mărturisesc că-mi e puțin teamă. *(Pune manuscrisul pe birou și traversează scena pentru a-și pune pe umeri șalul Elizei.)*

SHAW : De fapt, aveam cu toții motive să ne temem... La vîrsta de 49 de ani, Stella trebuia să interpreteze rolul unei fete de 18 sau 19 ani, avînd în plus și un accent periferic. A început atunci o muncă extrem de grea. *(Își mută fotoliul în centrul scenei.)* După prima lectură, am început să repetăm scenă cu scenă. *(Către Stella, care la început nu ascultă.)* După cum știi, Stella... Stella ! După cum știi, piesa începe sub arcadele Catedralei Saint Paul din Piața Operei. Fiind o seară ploioasă, mai multe persoane se adăpostesc aici după spectacol, fluierînd disperate, în toate direcțiile, după mașini. Printre ele se află și celebrul profesor Henry Higgins, cea mai mare autoritate mondială în materie de fonetică... Și, în mijlocul larmei generale, începem să distingem treptat-treptat glasul tău, Stella, care îți faci apariția *(începe să mimeze gesturile unei vînzătoare de flori)* din ploaie, sub înfățișarea murdarei și zdrențuroasei vînzătoare de flori Eliza Doolittle.

STELLA *(ca Eliza)* : Ia o floare de la o fată săracă, dom' director.

SHAW : Higgins devine atent și-și scoate armele.

STELLA *(ca Eliza)* : Voilete... Voilete... Cine ia voilete ?...

SHAW : Lași să-ți cadă un buchețel în noroi și, văzînd că n-ai să mai poți să-l vinzi, începi să plîngi.

STELLA *(ca Eliza, mimează căderea buchetului și gestul de a-l ridica)* : Oh, oh... A... E... ! O... U... *(Ca Stella.)* Ce înseamnă asta ?

SHAW : Înseamnă : A... E... O... U... și nimic altceva. O vagabondă, care plînge...

STELLA : Scuză-mă, te rog, dar nu-nțeleg. Arată-mi, mai bine, tu cum trebuie să fac.

(Plictisit, Shaw mimează căderea buchetului, îl ridică, lamentîndu-se : A... E... I... O... U... Stella repetă cu accentul indicat de Shaw.)

SHAW : Higgins notează cu frenezie : „Ce sunet !... Ce sunet extraordinar !"

[6] Herbert Beerbhon Tree (1853—1917), celebru actor și director de teatru englez, specializat în soluri romantice, excentrice, bizare.

www.cimec.ro

STELLA *(ca Eliza)*: Hei! Ce tot mîzgăleşti acolo?... Sînt o fată cinstită. Nu i-am spus nici o vorbă de ruşine. L-am rugat numai să-mi cumpere o floare.

SHAW: Nu aşa, Stella... „Nu i-am spus nici o vorbă de ruşine. L-am rugat numai să-mi cumpere o floare." Spune-o ca şi cum ai vorbi cu un poliţist, nu cu un doctor. Mai încearcă o dată.

AMÎNDOI: Nu i-am spus nici o vorbă de ruşine. L-am rugat numai să-mi cumpere o floare.

SHAW: Acum a fost mai bine.

STELLA: Accentul ăsta, să ştii că o să mă bage în groapă. Ai făcut-o dinadins vagabondă, ca să mă torturezi. Sînt convinsă.

SHAW: Stella!

STELLA: Bine. *(Ca Eliza.)* Hei! Ce tot mîzgăleşti acolo? Nu i-am spus nici o vorbă de ruşine. L-am rugat numai să-mi cumpere o floare. Au — au — auuuu.

SHAW *(ca Higgins)*: Femeie! Încetează imediat acest scîncet detestabil, sau, dacă nu, caută-ţi un alt adăpost pe suprafaţa pămîntului.

STELLA *(ca Eliza)*: Am şi eu acelaşi drept ca şi tine să stau aici. *(Se aşază, scîncind, pe scaunul pe care i l-a pregătit Shaw.)*

SHAW *(traversînd scena prin spatele ei, în cursul acestei replici. Ca Higgins)*: O femeie care emite nişte sunete atît de discordante şi dezgustătoare n-are dreptul să stea nicăieri, n-are nici măcar dreptul să trăiască. Gîndeşte-te că eşti o fiinţă omenească; că ai şi tu un suflet şi darul divin al vorbirii; că limba ta natală este limba lui Milton şi a Bibliei, şi nu mai croncăni ca o cioară turbată.

STELLA *(ca Eliza)*: Au-au-auuuu...

SHAW *(ca Higgins)*: Vezi această creatură cu englezeasca ei de trotuar? Ei bine, scumpul meu domn, în şase luni aş putea s-o prezint drept ducesă la orice recepţie diplomatică.

STELLA *(ca Eliza)*: Ce tot îndrugi acolo?

SHAW *(ca Higgins)*: Da, foaie de varză fleşcăită, insultă încarnată a limbii engleze, te-aş putea prezenta drept regina din Saba.

STELLA *(ca Eliza, fericită)*: Au, au, auuuu....

SHAW: Ei vezi, Stella, că nu-i chiar atît de greu. Într-o lună, două, o scoatem noi la capăt. *(Ducîndu-se înapoi la biroul lui.)* Nu înţeleg însă de ce-ţi vine aşa de greu să fii vulgară... Încearcă să fii puţin mai umană şi ai să izbuteşti.

STELLA *(sculîndu-se de pe scaun)*: Ai şi reuşit să mă scoţi din sărite, şi sîntem abia la a patra repetiţie. Poţi să-i spui Charlottei că încerci să scoţi sită de mătase din coadă de cîine... Sînt dezolată că-ţi creez atîtea dificultăţi. *(Se duce spre biroul ei. Se opreşte şi se întoarce înapoi.)* Dar trebuie să recunoşti că Eliza este totuşi, în scena five o'clock-ului, mult mai femeie de lume decît ai vrea să admiţi.

SHAW: Exact. Personajul meu e pe jumătate femeie de lume şi pe jumătate o vagabondă, dar tu încerci să semeni cu o vagabondă tocmai atunci cînd faci pe femeia de lume... Cu metoda asta n-ai să ajungi la nici un rezultat. Şi de ce, mă rog, îi tot întorci spatele lui Higgins?

STELLA: Ei, asta-i culmea! Fiindcă trebuie să fac ceva. Toate indicaţiile pe care le dai lui Tree n-au nici un efect.

SHAW: Şi de ce nu vrei cu nici un preţ să zîmbeşti? De ce crezi că l-am pus pe Higgins să mănînce un măr?

STELLA: Tree face cîte o pauză de cinci minute între fiecare cuvînt şi fiecare muşcătură de măr. Mi se înţepenesc fălcile încercînd să mobilez toate aceste intervale cu o mimică inteligentă. De asta mă întorc cu spatele. Îmi ascund pur şi simplu faţa pînă se dezmorţeşte din nou. *(Se întoarce şi se duce în fund.)*

SHAW: Înţeleg acum de ce semeni cu un cartof degerat. *(Traversează scena.)*

STELLA *(întorcîndu-se)*: Nu cumva să-ţi închipui că ai putea să mă jigneşti. Ţi-am spus că am un aer de cretină în această piesă. Şi, de altfel, nu mă interesează acum cîtuşi de puţin opinia pe care o ai despre bietul meu talent. *(Îşi scoate şalul.)*

SHAW: Mă îngrijorează puţin scena five o'clock-ului. Am să vin astă seară la tine, în Kensington Square, s-o mai repetăm o dată. Prea faci din ea un scheci de muzic-hol.

STELLA *(strîngînd şalul)*: Fiindcă asta ai scris — un scheci de muzic-hol, şi nu strică să-i facem pe spectatori să rîdă cît mai mult cu putinţă.

SHAW: Bine, şi acum reluăm după scena în care ai sosit la doamna Higgins şi te-ai aşezat... *(Îi ia foto-*

www.cimec.ro

liul și i-l duce în centru.) Nu uita că trebuie să umbli ca o femeie de lume. Ceilalți se află, unii în dreapta, iar alții în stînga ta. Aici stă doamna Eynsford Hill, acolo Freddy, aici doamna Higgins... *(Stella intră cu umbrela deschisă.)* Doamna Higgins spune: „Credeți că o să plouă?"

STELLA *(ca Eliza, articulînd)*: Depresiunea care s-a produs în partea de vest a acestor insule înaintează încet spre est... Nu există nici o indicație privitoare la vreo schimbare importantă a situației barometrice.

SHAW *(trecînd în locul lui Freddy)*: Foarte bună! Ha-ha-ha!

STELLA *(ca Eliza, gata să-l străpungă)*: Ce te rînjești așa, tinere? Am spus vreo prostie? Cu ce-am greșit, domnule? Fac prinsoare că n-am făcut nici o greșeală.

SHAW *(trecînd în locul doamnei Higgins)*: Să sperăm că nu se va face frig. Gripa a făcut atîtea ravagii în ultimul timp.

STELLA *(ca Eliza)*: Și mătușa mea a murit tot de gripă. Cel puțin așa s-a zis.

SHAW *(ca doamna Higgins)*: Da?

STELLA *(ca Eliza)*: Eu una, cred însă că i-a făcut cineva felul.

SHAW *(ca doamna Higgins)*: „I-a făcut felul?"

STELLA *(ca Eliza)*: Da, drăguță, de ce ar fi murit tocmai ea de gripă? Cu un an înainte, scăpase teafără de tifos... Era toată vînătă, așa cum vă spun. Toți o credeau moartă. Dar tată-meu i-a tot turnat la gin pe beregată, pînă ce și-a venit deodată în fire, atît de repede, că era să înghită și linguroiul. Cum să moară de gripă o femeie atît de vînjoasă?! Ce s-a întîmplat cu pălăria ei de pai, aia nouă, care trebuia să-mi rămînă mie?... I-a șterpelit-o cineva. Și ascultați-mă pe mine: ăla care i-a șparlit pălăria i-a făcut și felul.

SHAW *(ca doamna Eynsford Hill)*: Credeți într-adevăr că mătușa dumneavoastră a fost ucisă?

STELLA *(ca Eliza)*: De ce nu? Ăia cu care stătea ar fi omorît-o și pentru un ac de pălărie, darmite pentru o pălărie întreagă!

SHAW *(ca doamna Higgins)*: Tatăl dumitale n-a făcut însă bine că i-a turnat gin pe gît. Ar fi putut s-o omoare.

STELLA *(ca Eliza)*: Pe mătușa mea, pentru care ginul era ca laptele de la țîța mă-sii? Pe urmă, n-ai mata grijă de tata, că a dat o viață întreagă atîta gin pe gît, că știe el mai bine decît dumneata că nu poate să-i facă rău.

SHAW *(ca doamna Higgins)*: Vrei să spui că tatăl dumitale avea obiceiul să bea?

STELLA *(ca Eliza)*: Dacă avea obiceiul... Aoleu! Păi ai noștri-s bețivani din tată-n fiu!

SHAW *(ca doamna Higgins)*: Trebuie să fi fost groaznic pentru dumneata.

STELLA *(ca Eliza)*: Deloc. După cîte am văzut, nu i-a făcut niciodată rău. Și pe urmă, nici n-o ținea întruna numai într-o beție. Numai cînd o făcea lată.

SHAW: Pe un ton vesel, Stella, vesel! „Numai cînd o făcea lată!"

AMÎNDOI *(repetă împreună, în cadența unui metronom, într-un ritm din ce în ce mai accelerat; el bate măsura)*: Numai cînd o făcea lată. Și era întotdeauna mult mai drăguț cu rachiu-n nas.

STELLA *(ca Eliza)*: Și acum, cred că ar fi timpul să plec. La revedere, doamnă Higgins.

SHAW *(ca doamna Higgins)*: La revedere.

STELLA *(ca Eliza)*: La revedere, doamnă Eynsford Hill.

SHAW *(ca doamna Eynsford Hill)*: La revedere.

STELLA *(ca Eliza)*: La revedere.

SHAW *(ca Freddy)*: Domnișoară Doolittle, dacă o luați cumva prin parc, v-aș putea însoți...

STELLA *(ca Eliza)*: Prin parc? Da' ce-s nebună să merg pe jos? Fleoșc! Iau o mașină.

SHAW: Asta e, Stella. Vezi că poți fi admirabilă cînd îți dai osteneală? Noapte bună.

(La sfîrșitul acestei replici își duce scaunul înapoi.)

STELLA: Nu mai sînt decît patru zile pînă la premieră, scumpul meu Joey, și teamă mi-e că nu-mi stăpînesc încă rolul.

SHAW *(ridicîndu-se, după ce a mutat fotoliul)*: Într-adevăr, nu-l stăpînești. N-ai găsit încă tonul cel mai just la sfîrșitul piesei. Poate că dacă ți-ai imagina că eu sînt Higgins, ai putea să vorbești cu tot dispretul necesar. Și nu uita să vorbești tare. Uneori, cînd mă aflu în fundul sălii, nu pot auzi nici un cuvînt de-al tău.

STELLA *(se învîrtește ca un animal nervos într-o cușcă)*: Ești o ființă oribilă. Știu foarte bine că sînt ridi-

www.cimec.ro

colă, dar ți-am spus de la început că sînt prea bătrînă pentru rolul ăsta și că n-am să mă pot transforma niciodată într-o vagabondă. Glasul meu poate fi însă auzit în orice sală de teatru din lume. Eu sînt de vină dacă ai început să surzești ? *(Se întoarce furioasă.)*

SHAW : Nu te descuraja ! Te asigur că ești pe drumul cel bun, dar n-ai izbutit încă să intri cu totul în pielea Elizei, să reliefezi destul de clar tema socială a piesei. Pînă ce nu vei realiza toate astea, nu voi admite că poți s-o joci nici pe Eliza, nici pe Shaw.

STELLA *(continuînd să se învîrtească prin cameră)* : Orice alte indicații ai să-mi dai, te rog să mi le transmiți prin regizorul de culise. *(Pune fotoliul la loc, cu un gest spectaculos, și începe să se îndepărteze.)*

SHAW : Ultima proclamație. Astă seară e seara cea mare. Aproape totul va depinde de inspirația ta din ultima clipă. Tu nu ești ca mine, un mare general. Mie nu-mi place să lupt, îmi place să cuceresc. Tu însă îți închipui că-ți place să lupți, și acum va trebui să învingi cu spada în mînă. Și ceea ce-i mai minunat, Stella, e că știu că vei triumfa cu îndrăzneală, cu brio și fără cel mai mic efort. Și acum...

AMÎNDOI : Avanti !

STELLA *(către spectatori)* : Premiera a fost un vis, un paradis luminat de hohote de rîs. Sînt convinsă că nici o altă premieră de pe lume nu s-a desfășurat vreodată în așa mare veselie.

SHAW *(către spectatori)* : De la act la act, rîsetele și aplauzele deveneau din ce în ce mai entuziaste și mai zgomotoase ; era limpede că Stella luase cu asalt Londra. Peste noapte ne-am pomenit amîndoi cocoțați în culmea gloriei. După spectacol se proiectase o mică petrecere pe scenă. Cînd m-am dus în culise s-o iau pe Stella, am avut însă o mare surpriză. O ! Avea geniul loviturilor de teatru. Tocmai se pregătea să iasă pe ușa din dos.

STELLA *(merge ca și cum ar voi să iasă din scenă. Tresare cînd îl vede pe Shaw)* : Joey...

SHAW : Nu rămîi aici cu noi ? N-ai să te duci acasă... singură... tocmai astă-seară.

STELLA :Nu mă duc singură. Mă duc acasă cu George. Mă așteaptă în mașina lui.

SHAW : George ?

STELLA: Da. George Cornwallis-West, cu care m-am măritat miercurea trecută. *(Traversează scena prin fața lui.)*

SHAW : Pentru numele lui Dumnezeu, te-ai măritat ?! Fără să-mi spui un cuvînt.

STELLA : Cum puteam să-ți spun ? Mă torturai și așa destul, beat de orgoliu. Și asta n-ar fi făcut decît să-mi îngreuneze situația.

SHAW : Și tocmai în timpul repetițiilor ! Cum poate o ființă omenească, care are o inimă, să dea o astfel de lovitură de picior unui alt om ?

STELLA : Ce-mi puteai oferi tu, care te ascunzi tot timpul sub fustele Charlottei ? Îți dai seama că, cu toate discursurile, scrisorile și promisiunile tale, n-ai fost niciodată amantul meu ?

SHAW : Aș voi atunci să știu cum se numește asta.

STELLA : Am să-ți spun eu : un flirt.

SHAW : Am procedat astfel încît Charlotte să sufere cît mai puțin cu putință.

STELLA : Oh, Charlotte, Charlotte, Charlotte! Ar trebui să renunți odată la morcovii tăi cruzi și să mănînci un mușchi gigantic, în sînge. Poate că atunci ai să vezi lucrurile sub un alt aspect.

SHAW *(ducîndu-se spre centru)* : Ai, în sfîrșit, tot ceea ce visai ! George e baron, George e bogat, și de azi înainte te vei putea îmbrăca din cap pînă-n picioare numai în hermină. Felicitările mele ! *(Iese.)*

STELLA *(întorcîndu-se spre spectatori)* : Astfel se încheie primul capitol al vieții mele cu Bernard Shaw.

(Lumina se stinge repede.)

CORTINA

www.cimec.ro

ACTUL II

Se aprinde lumina. Intră Stella, vorbește spectatorilor, în timp ce merge.

STELLA : *Pygmalion* a fost marele succes al stagiunii londoneze. Dar eram în 1914. Cîteva luni după premiera noastră, Belgia a fost invadată de germani și întreaga Europă de foc și sînge. Teatrele din Londra și-au închis porțile. Atît soțul, cît și fiul meu s-au înrolat în armată și au fost trimiși pe front. Am luat atunci hotărîrea să fac un lung turneu cu *Pygmalion* peste ocean, unde Shaw mi-a scris pînă la intrarea Americii în război. Shaw, care a protestat, de la început, cu atîta vehemență împotriva războiului, încît presa burgheză nu s-a sfiit să-l califice drept „trădător", scria în „New Statesman"... *(Intră Shaw și, ca și cum ar dicta, se îndreaptă spre pupitru.)*

SHAW : „Trebuie să abordăm fără întîrziere problema modificării hărții

www.cimec.ro

Europei şi să-i reformăm astfel constituţiile politice încît această odioasă şi atroce calamitate care este un război european să nu se mai poată repeta niciodată. Nici unul din beligeranţi nu obţine alt rezultat decît acela de a ucide, a ucide, a ucide. Kaiserul cere, din cînd în cînd, încă un milion de oameni pentru a fi ucişi. Iar regele Angliei cere imediat şi el un alt milion pentru a ucide milionul kaiserului. Şi acum, cînd au demonstrat că luptele lor nu pot rezolva nimic şi nu pot duce decît la un etern Waterloo, pe care nimeni nu-l poate cîştiga, de ce nu se ridică femeile să spună: «Noi sîntem acelea care ne chinuim pentru a da naştere acestor oameni şi, dacă nu încetaţi acest masacru, refuzăm să mai facem alţii.»?" Punct. Asta e tot. Frumos articol, nu-i aşa, Stella? Nu te întrebi niciodată ce s-a întîmplat cu sonetele mele?

STELLA: Nu. Nu simt lipsa nici a sonetelor şi nici a serenadelor tale; te cunosc prea bine, Joey, aşa că ştiu cît de mult ţii la mine — şi cît de puţin. Am pierdut pînă acum 7.500 de dolari cutreierînd toată America cu piesa ta, pe o arşiţă înăbuşitoare şi jucînd în fiecare seară în alt oraş, în nişte săli aproape goale. Americanii îl consideră pe Bernard Shaw „prea intelectual" şi nu vor să vină să-l audă!... Mulţi au fost foarte dezamăgiţi că nu aud niciodată titlul piesei. Ţineau foarte mult să ştie cum trebuie pronunţat: Paigmeliăn sau Pig-meliăn!... Am început să mă fanez şi părul îmi încărunţeşte. Nici o mirare. Ziarele de aici parcă n-ar avea alt ţel decît acela de a ne scoate pe toţi din minţi. Acum cîteva săptămîni, au anunţat cu titluri uriaşe „Scufundarea flotei britanice..." Am fost şi sînt încă foarte neliniştită din cauza fiului meu Beo. A căzut bolnav în tranşeele Dardanelelor şi a fost trimis la Alexandria. N-au rămas decît trei oameni din tot plutonul lui. Oh, oh, războiul ăsta e o monstruoasă nebunie... Îmi lipseşti foarte mult. Mă întreb dacă te voi mai revedea vreodată, Stella.

SHAW: Dragă Stella, la sfîrşitul lui octombrie, m-am întors din Irlanda, cu supravieţuitorii de pe „Lusitania"[7], pentru a participa, la Londra, la cîteva mitinguri antirăzboinice... Ultima ta fotografie este prea tînără şi prea frumoasă pentru a fi adevărată. Ar trebui să vezi cum arăt eu. Parcă aş avea 70 de ani. Teatrul mă interesează din ce în ce mai puţin. În schimb, mă pasionează iar politica şi filozofia, care îmi produc nişte îngrozitoare dureri de cap, dar şi o imensă mulţumire sufletească.

STELLA *(către spectatori)*: După doi ani, interminabili, în America, m-am întors, în 1916, la Londra, pentru a juca în *Bella Dona*, în faţa soldaţilor, atît în Anglia cît şi în Franţa. Soţul meu evadase de la Antwerp, dar Beo fusese trimis din nou pe front. Războiul devenea, din zi în zi, mai oribil... Lista morţilor, răniţii de pe stradă!... Au trecut multe luni pînă ca Shaw să-mi dea din nou un semn de viaţă.

SHAW: Mă simt bătrîn şi sfîrşit. Însăilez, tîrîş-grăpiş, o nouă piesă, ca să mă împiedic de a plînge în clipele de disperare. Două sau trei replici deodată. Nici nu mai ştiu despre ce e vorba în piesă. Am început-o la 4 martie şi de-abia am ajuns la începutul primei scene. Trăim într-o lume putredă. George avea un aer obosit cînd s-a întors de pe front. Nu cred să mai aibă mult de trăit. Trebuie să te simţi foarte bătrînă şi slăbită. Mă întreb cu ce-o fi mai uşor, cu cărbuni, morfină sau acid prusic. Adio! Probabil că n-o să ne mai vedem niciodată. Adresa mea va fi în curînd: CREMATORIUL, Cimitirul Central, Londra.

STELLA: Oh, sărmanul, sărmanul meu Joey! Fiul meu se află în mare primejdie şi ceasurile sînt grele.

SHAW: 7 martie 1917... Mi-ai trimis o ciosvîrtă de scrisoare, mîzgălită parcă de o analfabetă. Cînd voi primi şi restul scrisorii, am să pot să-ţi răspund. Mă aflu, după cît se pare, în posesia ultimelor două pagini. Trimite-mi-le şi pe celelalte şase. Există trei niveluri ale analfabetismului, fiecare din ele mai adînc decît celelalte:

1. Analfabetismul celor destul de analfabeţi ca să nu ştie că sînt analfabeţi...

2. Analfabetismul Elizei, care n-ar putea să citească nici măcar sfîrşitul propriei ei poveşti...

3. Analfabetismul acelora care n-au citit niciodată operele mele...

Există o singură fiinţă pe lume de un analfabetism atît de monstruos

[7] „Lusitania", vas de pasageri britanic, torpilat şi scufundat de un submarin german, la 7 mai 1915, pe coasta sud-estică a Islandei.

www.cimec.ro

încît să combine toate acestei trei forme într-un singur creier. Şi eu, cel mai ilustru corifeu al gîndirii contemporane, m-am dat în spectacol cu ea în faţa întregii Europe.

(În cursul ultimei părţi a replicii lui Shaw, Stella a citit o telegramă care-i anunţă moartea fiului său. Cînd termină lectura, e copleşită de durere. Aşteaptă o clipă.)

STELLA : Scumpul meu fiu Beo a fost ucis... Ai citit desigur ştirea în ziare. Am senzaţia că ar dormi şi că se va trezi şi se va întoarce acasă, dacă voi fi tare şi calmă. Capelanul scrie că Beo şi comandantul lui se aflau în uşa adăpostului cînd a explodat un obuz şi i-a ucis instantaneu pe amîndoi... Aş dori să citeşti şi tu această scrisoare. E plină de o tragică tandreţe şi de elogii pentru bravul meu fiu.

SHAW *(încearcă să fie amabil, apoi renunţă)* : Nu ! Nu !... Nu, Stella, nu pot să judec lucrurile ca tine. Toate astea fac să mi se urce sîngele la cap. Îmi vine să înjur. Şi înjur ! Să mori numai fiindcă anumiţi oameni sînt nişte sinistri imbecili ! Şi mai există, pe deasupra, şi capelani care să scrie poetic despre aceste orori. Datoria lor nu este să scrie poetic, ci să urle : „De pe pămînt, strigătul sîngelui fratelui tău se înalţă pînă la Dumnezeu..." Nu, să nu-mi arăţi scrisoarea capelanului. Ducă-se dracului, cu toată tragica lui tandreţe ! Probabil că viitorul obuz îl va face şi pe el ferfeniţă. Şi se va găsi atunci un alt capelan care să-i scrie o scrisoare la fel de tandră mamei lui... Reconfortant, nu-i aşa ? Şi calmant. Nu mai lipseşte decît o scrisoare a regelui, care să mă convingă că acest obuz a fost, de fapt, o mană cerească... Aşteaptă o săptămînă. Şi pe urmă voi fi din nou foarte inteligent şi-mi voi recăpăta toată largheţea de spirit. Voi uita cu totul de capelanul tău. Şi voi fi la fel de amabil cu tine ca şi el... Oh, blestem, blestem, blestem, blestem, blestem, blestem, blestem, BLESTEM, BLESTEM !... Şi, oh, draga, draga, draga, draga, draga mea. *(De-abia acum se uită în ochii ei.)* Draga mea prietenă...

STELLA *(către spectatori)* : Dacă Beo ar mai fi trăit încă trei săptămîni... războiul s-a terminat... În octombrie 1917, Shaw a salutat cu toată căldura Revoluţia Sovietică. Şi imediat i-a scris prietenului său Frank Harris [8], care se afla în America.

SHAW : Dragă Frank Harris. Ştiri bune din Rusia, nu-i aşa ? Nu tocmai ce au vrut beligeranţii, după cum nici Bismarck n-a vrut să facă în 1870 din Franţa o republică. Dumnezeu îşi îndeplineşte însă voinţa în mai multe chipuri. Şi probabil, nu-i ultima surpriză pe care ne-o rezervă. Al tău, Bernard Shaw.

STELLA : Odată cu armistiţiul şi-a făcut apariţia o lume nouă.

SHAW : Epoca lui Eduard al VII-lea apusese. Epoca lui George al V-lea începea s-o lase în urmă pe Stella. Prestigiul ei suferea o uzură lentă, dar continuă. Relaţiile noastre au luat atunci o întorsătură tragicomică. Ne-am pomenit deodată certîndu-ne cu înfocare în legătură cu scrisorile pe care ni le scrisesem unul altuia şi pe care, lucru curios, amîndoi le păstrasem. *(Se întoarce la pupitru.)*

STELLA : Ianuarie 1921... Joey... Am primit de la editor o scrisoare asupra căreia aş dori foarte mult să-ţi cunosc părerea. E concepută în forma unui contract pentru cartea mea, şi condiţiile ei îmi displac. Anunţă-mă, te rog, cînd vei fi în oraş. O prietenă îmi scrie din New York. Este entuziasmată de *Casa inimilor sfărîmate*, noua ta piesă, subîntitulată „O fantezie în gen rusesc, pe teme englezeşti". N-ar fi prea frumos din partea ta să nu mă distribui în ea, dacă se va juca şi la Londra.

SHAW : Supraadorata mea... Imposibil să te distribui în *Casa inimilor sfărîmate*. M-ai dezintegrat, odată pentru totdeauna, în cursul repetiţiilor cu *Pygmalion*. Şi restul distribuţiei s-ar pune imediat în grevă.

STELLA : Am să rămîn în vecii vecilor neconsolată. Ce păcat că nu pot să plîng.

SHAW : Da, e într-adevăr păcat că nu poţi să plîngi. Orice mare actriţă poate să verse lacrimi de crocodil.

STELLA : Povestea cu cartea asta mă frămîntă întruna.

SHAW : Ce ai scris ? Viaţa ta, a mea, sau a amîndurora ?

STELLA : Ştii foarte bine că n-am nici stil, nici ortografie, că nu ştiu nici să inventez, nici să pozez, şi că sin-

---

8 Frank Harris (1856—1931), ziarist englez ; a condus mai multe reviste literare. Biograf al lui Oscar Wilde şi Bernard Shaw.

www.cimec.ro

gurele mele cunoştinţe în materie de punctuaţie se limitează la punerea greşită a virgulelor. N-ai vrea să-mi dai o mînă de ajutor ?

SHAW : Stella... Am hotărît ! Cartea ta se va intitula : „Autobiografia unei vrăjitoare". Cred c-o vei scoate foarte bine la capăt, dacă te vei mărgini să relatezi numai peripeţiile tale cu unii din iluştrii tăi parteneri, de la Tree, al cărui smoching îl strîngeai cu atîta pasiune la piept, cu braţele pline de pudră, încît pînă la urmă bietul om ajungea ca o zebră, pînă la Gerald du Maurier,[9] ale cărui exclamaţii admirative le subliniai cu aparteuri ca : „Doamne, Dumnezeule, să trebuiască să joci o scenă sentimentală cu un amorez care are un astfel de cap".

STELLA : Dragă Joey, pana ta te îmbată. Aud că Charlotte ar fi neliniştită din cauza scrisorilor noastre. Sper că nu-i adevărat. Nu i-ai spus niciodată că sînt un gentleman ? Mă felicit că n-am distrus aceste scrisori. Am dat la copiat pe acelea pe care-mi propun să le public.

SHAW : La copiat ?

STELLA : ...dacă vei fi de acord.

SHAW : Ascultă, spui că eşti un gentleman. Ei bine, un gentleman nu bate toba în oraş după ce a avut o aventură sentimentală. Şi, cu asta, basta !

STELLA : Mi-e foarte uşor să cobor din nori şi să-mi dau seama că mai există şi alte puncte de vedere decît al meu. Ceea ce doream era să mă sfătuiesc cum să fac ca să aştern pe hîrtie adevărul gol-goluţ.

SHAW : De ce nu te consulţi cu George ?

STELLA : Ah, da ! Aşa-i, că nu ţi-am spus. Credeam că ştii că m-a părăsit acum doi ani.

SHAW : Ascultă, Stella. Şi eu scriu nişte note biografice, pentru ediţia completă a operelor mele. Ce-ai zice dacă aş publica şi eu unele din scrisorile tale cele mai intime ? Faptul că aş putea afirma în faţa tribunalului : „Am avut permisiunea ei" nu m-ar scuti de epitetul de escroc sentimental.

STELLA : Joey, de data asta am să te iau în serios. Ai spus : „Ce-ai zice dac-aş publica şi eu unele din scrisorile tale cele mai intime ?"

9 Gerald du Maurier (1873—1934), actor englez, exponent al şcolii realiste. A dramatizat „Rebecca", celebrul roman scris de fiica sa, Daphne du Maurier.

SHAW : Da...

STELLA : Nu există nici o scrisoare de a mea care să nu poată fi publicată, dacă-i corectezi ortografia.

SHAW : În preajma lui 1895 i-am scris o superbă colecţie de scrisori de dragoste lui Ellen Terry, de la care am primit o la fel de superbă colecţie de răspunsuri. Ei bine...

STELLA : Ce-ar fi s-o convingi pe Ellen Terry să mă lase să public scrisorile de dragoste pe care i le-ai adresat, împreună cu acelea pe care mi le-ai adresat mie ?

SHAW : Oh, mi-ar trebui un ciocan să fac să-ţi pătrundă în creier un singur gram de bun-simţ. Numai dacă ai putea să te vezi aşa cum te vor vedea cititorii *după* această carte.

STELLA : Umileşte-mă, insultă-mă, loveşte-mă cu o mie de ciocane. Nimic nu mă mai poate atinge. Nu e aşa că e minunat să fii invulnerabil ? De ce să ne intereseze prostia altora ? Peste o sută de ani se va spune că am fost amanta ta şi că prinţul de Walles a fost fiul nostru. Ei şi ?

SHAW : Dumnezeu să mă apere de proşti. Parcă aş ţine o prelegere despre relativitate în faţa unui pescăruş. Ei bine, trimite-mi corecturile cărţii. Vei afla atunci, fără nici un menajament, ce poţi şi ce nu poţi să spui.

STELLA : Mă întreb dacă ţi-ar fi convenit să-i trimiţi primul tău manuscris lui Shakespeare şi Marele Will să ţi-l arunce la coş, şi, în loc să discute el cu tine, să ţi-l critice nevasta sau poate dactilografa lui.

SHAW *(se apropie de ea şi-i vorbeşte cu o infinită răbdare, ca unui copil)* : Trebuie să-i vorbesc ca unei fetiţe de nouă ani. Ascultă, mica mea Stella. Altădată erai de acord că publicarea unor scrisori intime nu este admisibilă între oameni de onoare. Dacă aceste scrisori sînt nişte scrisori de dragoste, indelicateţea este de zece, de-o sută, de-o mie de ori mai mare. Dacă sînt scrisorile de dragoste adresate de un bărbat căsătorit unei femei care nu e soţia lui şi care-i logodită în acel moment cu un alt bărbat, care ulterior a devenit soţul ei, indelicateţea devine de-a dreptul scandaloasă. Dacă acela care le publică este bărbatul, el este un ticălos. Dacă le publică femeia, ea este o depravată. *(Se retrage furios în spatele pupitrului.)* Cu toate astea, continui să mă pisezi de ce nu trebuie să publici aceste scrisori. E ca şi cum ai între-

www.cimec.ro

ba de ce nu trebuie să fii hoaţă de buzunare, sau să faci trotuarul.

STELLA : Sînt atît de furioasă din cauza ignobilei tale insolenţe, încît nu mai simt palmele insultelor tale... Mi-ai distrus cartea cu toate tăieturile tale... Ai făcut-o ininteligibilă. Să dea Dumnezeu să putrezeşti în infernul lui Dante ! Puţin mi-ar păsa.

SHAW *(i se adresează peste umăr)* : Nu mai ai scrisori şi de la alţi autori dramatici? De la autorii tăi preferaţi ? Vor face spume la gură dacă-i vei neglija — mai ales dacă ţi-au scris scrisori frumoase. Trebuie să mai ai nişte scrisori de dragoste. Nu poţi să apari în postura unei celebre frumuseţi care n-a făcut decît o singură victimă în toată cariera ei — un bătrîn idiot de 56 de ani.

STELLA : Aşteaptă să citeşti scrisorile lui Strindberg, ale lui Ibsen, Maeterlinck, Barrie, Edmond Rostand etc., etc. Ai să regreţi sincer că nu eşti decît vioara a doua. E atît de trist să te tîrăşti pe pămînt, în loc să zbori în cer, fiindcă ai distrus aceste scrisori admirabile...

SHAW : Stella ! Ştii de ce am distrus aceste scrisori pe care le consideri „admirabile" ? Fiindcă nu vreau să apar în ipostaza unui suprem măgar, într-o piesă a cărei eroină eşti tu. *(Se duce şi se aşază cu braţele încrucişate.)*

STELLA : Ei bine, din cauza acestor reacţii demenţiale, nu eşti supraomul care ai putea să fii şi care-ţi închipui că eşti. Tot ce a mai rămas din aceste scrisori nu e altceva decît vorbărie goală. N-am fost curtată de un „supracuceritor". Totul a fost o minciună. M-am ataşat de un om care s-a dovedit a fi cel mai banal dintre oameni. Data viitoare cînd mai încerci să seduci o actriţă, nu te mai servi de ea ca de un instrument pentru a-ţi tortura nevasta. Am să public tot ce am să găsesc de cuviinţă. Dacă nu crezi în ceea ce scrii, de ce mai scrii ? Şi ai putea să-mi fii recunoscător că sînt atît de bună că tai tot ceea ce te-ar face să nu mai îndrăzneşti să scoţi capul în lume. Poţi să începi să-ţi spui rugăciunile. *(Către public.)* Cartea a apărut numai cu cîteva scrisori, dar presa a fost totuşi entuziasmată. Toată lumea spunea că l-am înfăţişat pe adevăratul Bernard Shaw, pe omul Bernard Shaw. Şi ce succese repurta !... Piesele lui se jucau pretutindeni : *Mezalianţă, Căsătoria, Casa inimilor sfărîmate* şi, apoi, *Sfînta Ioana.* Abia după triumfala premieră londoneză a acestei piese, am primit în sfîrşit cîteva rînduri din partea lui, după 16 luni de furioasă tăcere.

SHAW *(se uită, o clipă, fix, către spectatori, înainte de a începe)* : Aşadar, mai trăieşti ? *(Se uită la ea, se ridică, se duce la pupitru.)* Acum cîteva zile m-am dus în cabina lui Lyall-Swete, pentru a-i da cîteva ultime indicaţii înainte de ridicarea cortinei. A început imediat să-ţi aducă osanale, jurînd că ai fi cea mai mare actriţă de pe lume, că ai fi mai frumoasă ca oricînd şi că ai fi strunit un ansamblu perfect pentru a te seconda în nişte perfecte spectacole cu *Hedda Gabler* şi alte piese. Mi-am spus că o fi înnebunit subit... Şi acum, îţi iert scrisorile, fiindcă există undeva o stea care le protejează. Şi pe această stea ar fi trebuit să ne naştem, şi tu, şi eu. Cum stai cu sănătatea ? Cîştigi mulţi bani ? Ţi-ai recăpătat frumuseţea virginală ? Îţi mai aduci aminte de Tristan şi Isolda şi ai uitat de toate stupidele noastre conflicte ? Şi ai putut să scapi de datorii cu ajutorul cărţii tale? Şi... Şi... ce fel de viaţă duci ? Împlinesc în iulie 68 de ani. Asta e singura noutate pe care ţi-o pot comunica, în afară de acelea pe care le poţi citi în ziare.

STELLA : Dragul, dragul meu Joey, scrisoarea ta, primită la teatru, mi-a produs o plăcere bizară... Da, cartea mi-a adus vreo 2.000 de lire. Ai fi dispus să mă duci, săptămîna asta, la un matineu cu *Ioana d'Arc* ? Un astfel de gest m-ar face să şterg multe cu buretele. Am citit cu atîta plăcere elogiile care ţi se aduc, dragă Joey. Se spune că ai coborît pînă în cele mai adînci profunzimi ale sufletului omenesc, că e cel mai bun lucru pe care l-ai scris pînă acum. Eşti comparat, bineînţeles, cu Shakespeare, şi un ziar nu vorbeşte decît despre tinereţea ta... Împlineşti într-adevăr 68 de ani? Nu, 22 de ani, iar eu sînt bunica ta... Cum i-aş putea uita vreodată pe Tristan şi Isolda? Tu — 21 de ani, eu — 17 şi harpele din ceruri...

SHAW : Doamne, Dumnezeule ! Nu mai trebuie să ne certăm niciodată, Stella, pînă după moartea noastră. Şi atunci ne vom ocupa locul alături de Paul şi Virginia, Héloïsa şi Abelard, Romeo şi Julieta şi toţi ceilalţi mari îndrăgostiţi ai omenirii. *(Către spec-*

www.cimec.ro

tatori.) De la o vreme, Stella a început să alunece pe panta declinului, înainte de prăbușirea finală. După greva generală a trebuit să se mărginească, un timp, să dea lecții de dicțiune. Găsea, din ce în ce mai greu, angajamente, avînd împotriva ei, pe de o parte, vîrsta, iar pe de alta marile ei exigențe artistice, ca și orgoliul ei, care era și mai mare.

STELLA : Februarie 1929... Dragă Joey, am crezut pînă azi că marea bătălie a vieții se dă odată pentru totdeauna în tinerețea noastră. Ei bine, m-am înșelat. Îmi dau acum seama că deabia cînd îmbătrînim și munca noastră nu mai are căutare, lupta se întețește și se eternizează... Proprietarul nu-mi îngăduie să aduc aici elevi, și ca să închiriez un local pentru lecții îmi pare o aventură prea periculoasă... Cînd vii să-mi citești noua ta piesă ? Mi-ai făgăduit...

SHAW : Stella... Nu pot să citesc piesa unei femei care moare de foame. Ce-am putea face pentru tine ? Ce-ai spune de un spectacol în beneficiul tău ? Sybil Thorndike spune că o mulțime de artiști care te adoră ar face, ca și ea, orice pentru tine. N-au jucat niciodată cu tine, diavole ! Lui Ellen Terry beneficiul i-a îngăduit să se retragă și să moară în liniște...

STELLA : Nu mor de foame. Mănînc mai mult decît tine. Și nu vreau nici un beneficiu. Pentru acela al lui Ellen Terry am trimis un cec de 25 de lire, la care ea mi-a răspuns printr-o scrisoare începînd cu cuvintele „Stimate domn". Dragă Joey, te rog, te implor, pe tine, care mi-ai scris o dată că vei fi prietenul meu „pînă la sfîrșitul lumii", vino și citește-mi piesa joi, vineri — cînd sînt liberă pînă la patru și jumătate —, sau sîmbătă. Mor de nerăbdare să aflu despre ce e vorba în ea.

SHAW : Adevărul e că sînt prea timid ca să-ți citesc singura scenă care te interesează.

STELLA *(se ridică)* : „Singura scenă care mă interesează" ? Încep acum să înțeleg. Am fost aseară la un bal. M-am întîlnit acolo cu Edith Evans care, uitîndu-se cu insistență la mine, mi-a spus că eu aș fi personajul pe care-l va interpreta în *Căruța cu mere*. Toată lumea nu vorbea decît despre asta... Ce infamie ! Îmi venea să le crăp capul.

SHAW *(întrerupînd-o)*: Calmează-te, te rog, calmează-te... Nu trebuie să vorbești prea mult... Nu există, bineînțeles, în piesă nimic care să poată constitui vreun indiciu pentru spectatori, și mai ales pentru presă. Totul trebuie să rămînă un secret cunoscut numai de noi doi.

STELLA : Cum ar putea să rămînă un secret cunoscut numai de noi doi, cînd Edith Evans mi-a spus că eu sînt personajul pe care-l va interpreta ?

SHAW : Desigur că Edith Evans a ghicit. S-ar putea să mai fie cîteva persoane care să știe sau să-și închipuie că știu. Fiindcă singurii care o vom ști vreodată, cu adevărat, sîntem noi doi. În orice caz, presa nu trebuie să prindă nimic de veste.

STELLA : Nu, Joey. Dacă aș avea textul piesei, m-aș putea consulta cu avocatul meu. Sînt sigură că piesa ta mă prezintă într-o lumină defavorabilă și că ar putea fi interzisă.

SHAW : Nu văd de ce ar fi interzisă. Este extraordinar de scenică.

STELLA : Oh ! Ești un șarlatan ! *(Se duce la fereastră și se uită afară.)*

SHAW : Bineînțeles ! Sîntem amîndoi niște șarlatani. Procedez însă, cu această piesă, la fel cum ai procedat și tu cu scrisorile tale. Ai să vezi. Lumea întreagă te va putea adora, cum te-am adorat și eu. Am să vin astă-seară la tine și vom citi scena împreună, cu glas tare. După atîta tapaj, vei fi surprinsă de puritatea ei. *(Se duce cu manuscrisul la Stella.)*... Iată textul. *(Ea îl ia, cu ciudă.)* Tu ești Orinthia, eu sînt Magnus. Scena este o reminiscență a după-amiezilor noastre de odinioară din Kensington Square... *(Mută fotoliul ei spre centru.)* Acțiunea se desfășoară în budoarul Orinthiei. Stai la birou scriind — romantic de frumoasă și splendid îmbrăcată...

STELLA : De la primele cuvinte...

SHAW *(lui însuși)* : A și început... *(Adresîndu-se Stellei.)* Bine. Regele Magnus intră și așteaptă în prag... Tu spui...

STELLA *(ca Orinthia)* : Cine-i acolo ?

SHAW *(ca Magnus)* : Maiestatea sa regele.

STELLA *(ca Orinthia)* : Spune regelui că nu vreau să-l văd.

SHAW *(ca Magnus)* : Regele așteaptă să-ți revină buna dispoziție. El înaintează și se așază. *(Își aduce fotoliul și se așază lîngă ea.)*

STELLA *(ca Orinthia)* : Ieși. Pauză. N-am ce vorbi cu tine. Altă pauză. Dacă apartamentul meu particular poate fi violat în fiecare clipă nu-

www.cimec.ro

mai fiindcă se află în palat şi fiindcă regele nu este un gentleman, o să trebuiască să-mi caut o locuinţă în altă parte.

SHAW *(ca Magnus)*: Care e motivul certei noastre de azi, scumpa mea?

STELLA *(ca Orinthia)*: Întreabă-ţi conştiinţa.

SHAW *(ca Magnus)*: Nu mai am nici un pic de conştiinţă cînd e vorba de tine. Trebuie să-mi spui tu.

STELLA *(ca Orinthia)*: Iată... Uite-te la această carte. Îi arată cartea...

SHAW *(ca Magnus)*: Ce-i asta?

STELLA *(ca Orinthia)*: Citeşte primele trei cuvinte... dacă ai curajul.

SHAW *(ca Magnus)*: „Orinthia, scumpa mea..."

STELLA *(ca Orinthia)*: Numele pe care pretindeai că l-ai inventat pentru mine... Eşti regele mincinoşilor şi al şarlatanilor. *(Ca Stella.)* Foarte bună caracterizare, Joey.

SHAW: Fără comentarii, Stella. Citeşte, te rog, numai textul.

STELLA *(ca Orinthia)*: Se întoarce.

SHAW: Numai textul, te rog. Nu trebuie să citeşti şi indicaţiile regizorale, Stella. *(Ca Magnus.)* Şi nu te preface mai jignită decît eşti în realitate. Asta îmi frînge inima.

STELLA *(ca Orinthia)*: De cînd ai, mă rog, şi inimă? Ai cumpărat-o, tot aşa, de ocazie? *(Ea însăşi.)* Îmi place replica asta. *(Ca Orinthia.)* Ascultă, Magnus. De ce nu poţi fi un rege adevărat?

SHAW *(ca Magnus)*: Cum adică, adorata mea?

STELLA *(ca Orinthia)*: Ceea ce-ţi lipseşte ca să fii un rege adevărat e o adevărată regină.

SHAW *(ca Magnus)*: Dar am o regină.

STELLA *(ca Orinthia)*: Oh, ce orb eşti! Mai rău decît un orb! Ai un gust mediocru. Cerul îţi oferă un trandafir. Şi tu te agăţi de o varză. *(Ca Stella.)* O să-i facă o mare plăcere Charlottei.

SHAW: E o foarte frumoasă metaforă. Fiindcă, avînd de ales între a se dispensa de trandafir sau de varză, orice om înţelept ar opta pentru varză. Afară de asta, ar trebui să ştii mai bine ca oricine că atunci cînd un bărbat se plictiseşte de nevasta lui şi o părăseşte, n-o face fiindcă ea şi-ar fi pierdut frumuseţea. Noua lui iubită e adeseori mai bătrînă şi mai urîtă decît cea veche.

STELLA: De ce ar trebui s-o ştiu mai bine decît oricine?

SHAW: Fiindcă ai fost de două ori căsătorită. Şi ambii tăi soţi te-au părăsit pentru nişte femei mult mai fade şi mai proaste.

STELLA: Vrei să-ţi spun de ce n-au putut să trăiască cu mine aceşti doi bărbaţi? Fiindcă eram mai talentată şi mai inteligentă decît ei şi nu puteau suporta efortul de a se menţine la înălţimea mea.

SHAW: Doamne, Dumnezeule! Trebuie să fie magnific să ai sentimentul că ai fi o zeiţă, fără să fi făcut niciodată ceva care să-l justifice.

STELLA: Toate astea sînt ridicole, Joey. Pat nu m-a părăsit niciodată. A murit în războiul cu burii.

SHAW: Scumpa mea Stella, soţii Orinthiei nu sînt nici Pat, nici George. Ei mi-au fost sugeraţi de milioanele de bărbaţi ai căror ochi le-au fost mai mari decît stomacul.

STELLA: Baliverne. Scena asta e absurdă. *(Aruncă jos textul, el i-l dă înapoi.)*

SHAW: Continuă lectura, te rog.

STELLA: Scena asta n-ar fi trebuit să fie niciodată scrisă.

SHAW *(furios)*: Ştii de ce i-am dat rolul lui Edith Evans, şi nu ţie?

STELLA: Nu. De ce?

SHAW: Fiindcă ştiam că ai să sabotezi repetiţiile citind ca acum.

STELLA: Nu ştiam că vrei să interpretez rolul.

SHAW: Dar ce-ţi închipuiai?

STELLA: Trebuia să-mi spui.

SHAW: Acum ţi-am spus.

STELLA *(se uită în text; apoi)*: Orinthia asta e o cochetă?

SHAW: Dacă vrei...

(Stella îşi sprijină capul de umărul lui Shaw, dar se retrage repede şi-i pune o batistă pe umăr înainte de a-şi relua poziţia.)

SHAW: Ce faci?

STELLA: N-aş vrea să te transform într-o zebră. *(Stella îi aruncă o privire furioasă, apoi începe să citească. E din nou Orinthia.)* Magnus, cînd ai de gînd să înfrunţi destinele noastre?

SHAW *(ca Magnus)*: Dar soţia mea, regina, ce-o să se întîmple cu biata mea Jemina?

STELLA *(ca Orinthia)*: Îneac-o. Împuşc-o. Spune-i şoferului s-o ducă la serpentină şi s-o lase acolo. Femeia asta te face de rîs.

SHAW *(ca Magnus)*: Nu mi-ar surîde o astfel de soluţie. Iar supuşii mei ar socoti-o drept perversitate.

www.cimec.ro

STELLA *(ca Orinthia)* : Știi foarte bine ce vreau să spun. Divorțează. Forțeaz-o să divorțeze. E foarte simplu. Toată lumea divorțează cînd simte nevoia unei schimbări.

SHAW *(ca Magnus)* : Dar nu știu ce o să mă fac fără Jemina.

STELLA *(ca Orinthia)* : Ceilalți nu știu ce faci *cu* ea. *(Ca ea însăși.)* Asta e prea de tot, Joey. *(Ca Orinthia.)* Ai s-o poți vedea de cîte ori o să ai poftă, cînd vom fi căsătoriți.

SHAW *(ca Magnus)* : Ești foarte mărinimoasă, draga mea Orinthia, dar m-aș căsători mai degrabă cu dracul. Căsătoria nu-i vocația ta.

STELLA *(ca Orinthia)* : Crezi așa numai fiindcă n-ai imaginație. Te-aș face mai fericit decît a fost pînă acum orice alt om pe pămînt.

SHAW *(ca Magnus)* : Te desfid să mă faci mai fericit decît m-au făcut relațiile noastre de o atît de stranie inocență. *(Ca el însuși.)* Asta așa e.

STELLA : Oh, mincinosule ! Toate astea sînt niște caraghioslîcuri. *(Aruncînd jos textul.)*

SHAW : Mai sînt cîteva rînduri. Ascultă. *(Citește restul.)* Magnus spune, uitîndu-se la ceas: „Și acum trebuie să mă întorc la treburile mele", iar Orinthia : „Ce treabă e mai importantă decît să stai aici cu mine ?" „Nici una !" „Atunci stai jos." „Da, spune el, dar ceaiul se servește la patru și jumătate." Reținîndu-l, ea îi spune : „Lasă ceaiul. O să-l iei aici cu mine !" „Vrei să mă faci să întîrzii, numai ca s-o supăr pe nevastămea !" Încearcă să se ridice, dar ea îl trage înapoi. „Lasă-mă, te rog, să plec !" Orinthia îl reține : „De ce ți-e așa de frică de nevastă-ta ? Ai ajuns de rîsul întregii Londre. Toată lumea știe că te ține sub papuc." „Mă ține sub papuc ? Cum se numește atunci ceea ce-mi faci tu ? Cel puțin, nevastă-mea nu mă reține prin violență corporală." Încearcă să se ridice, dar ea îl oprește. „Vrei să chem garda ?" „Cheam-o, te rog, cheam-o ! Va apărea în toate ziarele de mîine." „Ești un demon, Orinthia. Îți ordon." Orinthia rîde sălbatic : ha, ha, ha ! „Ei bine, satano, ai să mă lași să plec?" Se repede la ea. Ea îl prinde în brațe și-l ține, rîzînd răutăcios. În cele din urmă, îl răstoarnă pe podea și se rostogolesc unul peste altul. Ușa se deschide brusc și secretarul particular al regelui, Sempronius, intră și urmărește, cu gura căscată, această scandaloasă scenă, în timp ce cortina cade. *(Adresîndu-se Stellei, care l-a ascultat îngrozită.)* Ei, ce zici ?... Nu-i așa că am reușit să-ți fac un portret superb ?

STELLA : Taie această scenă.

SHAW : Cum ?

STELLA : Tai-o și scrie-o din nou, suprimînd toate aceste insanități.

SHAW : Cum ?

STELLA : Spectatorii vor spune că vîrsta și monstruoasa ta vanitate te-au făcut să-ți pierzi bunul-simț.

SHAW : Îndrăznești să-mi vorbești pe tonul ăsta ?

STELLA : Da, domnule Shaw, îndrăznesc ! *(Iese.)*

SHAW : N-am mai văzut-o pe Stella timp de șapte ani — șapte ani, în care amîndoi am devenit din ce în ce mai bătrîni și mai ursuzi, și ne-am îndepărtat din ce în ce mai mult unul de altul. *(Își duce fotoliul la loc.)* Stella fusese adeseori chemată la Hollywood în epoca filmului mut. Dar refuzase întotdeauna. Odată cu apariția primului film vorbitor, s-a gîndit că ar putea totuși să-și încerce norocul. A pornit atunci la drum cu nenumărate valize și, bineînțeles, cu un pekinez. Deși mai fusese de multe ori în America și era convinsă că o cunoștea foarte bine, i-a fost cu neputință să se adapteze atmosferei californiene. Regii și reginele Hollywoodului, care în ochii întregului glob erau vedete, nu erau pentru ea decît niște glorii de celuloid. Și cînd se întîlnea cu ei la vreo recepție din Beverly Hills, nu putea rezista tentației de a le arunca cîte o săgeată. O dată, cînd s-a întîlnit cu Joan Crawford, a întrebat-o : „Cu ce te ocupi d-ta ?" Lui John Gilbert, cel mai mare amorez al filmului mut, i-a spus altă dată : „Tinere, ar trebui să încerci să faci cinema !" Pe platou se purta și mai groaznic. După ce a fost distribuită în primul ei film, s-a dus la studio și s-a prezentat regizorului, care i-a spus : „Cum vă simțiți ?" Ea i-a răspuns : „Destul de bine. Sînteți bun să-mi spuneți despre ce e vorba, ca să-i dăm drumul ?" „De acord", i-a răspuns el în defensivă. „Sînteți văduva unui lup de mare. Dar încă nu știți acest lucru, și încă îl mai așteptați să se întoarcă acasă... În prima scenă, pe care o vom turna acum, intrați în cameră, închideți ușa, vă duceți pînă la masă, luați telescopul, vă duceți la fereastră, o deschideți, duceți telescopul la ochi și scrutați îndelung

www.cimec.ro

marea. Credeți că o să puteți face toate astea?" Ea i-a răspuns că da. „Foarte bine, atunci turnăm". Și a început filmarea. Stella a intrat în cameră, a închis ușa, s-a dus pînă la masă, a luat telescopul, s-a dus la fereastră, a deschis-o, a dus telescopul la ochi și apoi s-a oprit, s-a întors către regizor și l-a întrebat: „Cu care ochi să mă uit?"... Inutil să spun că nu se bucura de prea multe simpatii. Rolurile ei deveneau din ce în ce mai mici și în curînd a rămas fără bani. Au încercat destui prieteni s-o ajute, dar fără nici un rezultat. Alexander Woolcott [10] a spus atunci că parcă ar fi un vapor care se scufundă și care trage cu tunul în salvatorii lui. Afară de asta, venise în America cu ultimul ei pekinez, Moonbeam, și refuzase din cauza lui multe oferte. Nu voia să se întoarcă în Anglia din cauza carantinei foarte severe pentru cîini și refuza să se ducă oriunde nu s-ar fi putut duce cu Moonbeam. În cele din urmă, am propus-o pentru un mic rol din noua mea piesă *Milionara*, a cărei premieră urma să aibă loc în curînd la New York. *(Așază la loc fotoliul Stellei, lîngă biroul ei. Se îndreaptă apoi spre pupitrul lui.)* Teamă mi-e să nu-și fi închipuit că i s-a oferit rolul principal, fiindcă în aprilie 1935 mi-a scris, în sfîrșit, de la Hollywood. *(Se întoarce la taburet și se așază.)*

STELLA *(intră pe ușa din fund. Își spune adresa, în timp ce se duce încet spre fotoliu și se așază):* Turnul Crepusculului, Bulevardul Crepusculului, Hollywood, California... Dragă Joey, am fost atît de veselă și de fericită cînd am primit scrisoarea ta... Îți trimit fotografia mea făcută acum șase luni. Ai să vezi că tot mă mai mențin, în caz că m-ai dori într-adevăr pentru *Milionara* ta. N-ar fi minunat? Mă întreb cum o fi arătînd. Ce-o fi spunînd și ce-o fi făcînd? Hollywoodul și filmul m-au învățat ce înseamnă umilința, cea mai profundă umilință. Nimănui nu mai trebuie să-i fie teamă de mine. Trei săptămîni de lucru în 16 luni... ce spui ce mizerie?... Aproape că m-a distrus... De cîte ori îmi chem impresarii la telefon, mi se răspunde: „Metro-Goldwyn se gîndește la dumneavoastră, dar deocamdată nu s-a ivit nimic care să vă convină..." Dacă m-aș retrage din viața artistică, n-aș mai avea atîtea dificultăți, dar nu pot să mă retrag, mai simt încă nevoia să joc, să activez. Nu mai am încotro, acum, și trebuie să fac apel la ajutorul tău și — ciudat! — o fac fără absolut nici o jenă. Mă aflu într-o penibilă încurcătură. Aș mai putea să rezist încă vreo șase săptămîni, dar pensia nu-mi vine decît abia peste șase sau șapte săptămîni, și, în orice caz, tot n-o să-mi ajungă s-o scot la capăt. N-ai vrea să mă ajuți? Mi-e egal dacă trebuie să lupt pînă la capăt, dar țara asta te lasă suspendat în aer. Ai grijă de sănătatea ta, dragă Joey, și mai trîndăvește puțin... A ta de totdeauna, Stella.

SHAW: 11 august 1937... Antichitatea mea, acum extremă, la 81 de ani, m-a obligat să fac puțină ordine printre hîrtii și să iau măsuri de ordin general în vederea morții mele, probabil iminente. Descopăr că am comis o faptă reprobabilă: am păstrat toate scrisorile tale, în ciuda regulii mele de a nu păstra niciodată altceva decît hîrtiile de afaceri strict necesare. Am păstrat scrisorile lui Ellen Terry, fiindcă scrisul ei făcea din ele niște capodopere caligrafice pe care nu le-aș fi putut arde. Ar fi fost ca și cum aș fi ars „Cartea franceză a orelor", din secolul al XV-lea. N-am aceeași scuză și în cazul tău. *(Se ridică.)* Acum nu-mi mai rămîne decît un singur lucru de făcut: să pun toate scrisorile în niște plicuri recomandate și să ți le trimit, ca să ai toată corespondența în mîinile tale. Asta le va mări valoarea, dacă va trebui vreodată să le vinzi. *(Se duce spre fotoliu: un bătrîn.)* Mă bucur să aflu, din tot ce ai spus și nu trebuia să spui presei, că ai rămas tot Stella. Aș fi vrut să rămîn și eu tot clovnul Joey, dar acum trebuie să mă mulțumesc cu rolul lui Geronte. *(Se așază.)*

STELLA *(în timpul acestei replici, reflectoarele care-l luminează pe Shaw încep să se micșoreze):* New York... august 1937... Scumpul meu Joey... Sper că plicurile recomandate vor fi în curînd aici. Oh, mi se strînge inima! Dorința de a mă simți din nou tînără mă va face să le recitesc. Nu înțeleg de ce cenușa ta și a Charlottei trebuie să fie împrăștiată pe pămînt înainte ca aceste scrisori să poată vedea lumina tiparului. Peste 50 de

---

10 Alexander Woolcott (1887—1943), cronicar dramatic american, cunoscut prin spiritul său caustic.

www.cimec.ro

ani viața va fi trăită în aer. Nimeni nu va mai citi vreo carte, în afară de cele despre petrol, motoare, elice și alte lucruri asemănătoare. Scrisorile tale nu vor lipsi însă niciodată din valizele aviatorilor, din cauza intensei lor vibrații. Vibrația asta va înceta, dacă aceste scrisori vor aștepta 50 de ani ca să fie tipărite. Cele 500 de lire pe an pe care mi le-a oferit o bună prietenă îmi vor asigura o modestă existență. Locuiesc în cel mai ieftin hotel din New York — 83 de dolari pe lună! John Gielgud, nepotul scumpei tale Ellen Terry, m-a descoperit aici bolnavă și, cu lacrimi în ochi, mi-a adus flori. Terry ăștia au plîns întotdeauna cu ușurință! M-a scos apoi la plimbare în parc, mi-a oferit brațul și am mers încet, în timp ce Moonbeam zburda în jurul nostru. M-a invitat să vin să-l văd în Hamlet și să-mi spun părerea. Am fost. Acum mă simt mult, mult mai bine. M-am întors de curînd din Connecticut, unde am jucat în două teatre de vară. Ovațiile din fiecare seară și cele cîteva lacrimi ale unor spectatori mi-au făcut bine, în măsura în care aceste lucruri mai contează pentru mine. Nu mă aștept să răspunzi la această scrisoare. Am vrut însă să știi ce am făcut în ultimii ani.

SHAW *(către spectatori)*: Înainte de a putea răspunde acestei scrisori, am căzut grav bolnav. Unele ziare din America au mers pînă acolo încît au anunțat chiar moartea mea, cu necroloage, editoriale și suspine de ușurare. Ele s-au dovedit însă a fi premature.

STELLA: Lago di Garda, mai 1938. Dragă Joey, am fost atît de deprimată cînd am aflat din ziare că ești bolnav! Scumpa mea Italie a făcut minuni pentru mine. Am fost adusă pe sus pînă la vapor cînd am părăsit Statele Unite, și tot așa și cînd am coborît la Boulogne. Reumatism la genunchi, patru luni de chinuri, iar medicul american îmi spusese: „18 luni și cîrje". Cînd m-a văzut, medicul italian a zîmbit și mi-a spus: „Peste 15 zile vei dansa!" Și, pe legea mea, 12 împachetări de nămol radioactiv în 12 zile m-au pus din nou pe picioare... Dar singurul lucru care contează acum e să te faci tu bine. Sînt atît de îngrijorată!

SHAW *(se ridică)*: Asta e ora miracolelor! *(Se îndreaptă din nou spre pupitru.)* Sînt, din nou, la biroul meu... După cît se pare, medicii au izbutit în cele din urmă să mă vindece, înțepîndu-mă, din două în două săptămîni, în fese, cu o monstruoasă seringă hipodermică. Așa că, deocamdată, nu sînt încă mort, deși a mă ține în viață e pur și simplu un exces de zel, de vreme ce am 82 de ani și-i arăt. *(Se așază pe taburet.)* În orice caz, dacă n-o să ne omoare medicii, o să ne omoare acest Hitler!

STELLA: Dragă Joey, încetează, te rog, cu aceste remarci caraghioase pe tema vîrstei tale. Altfel, n-ai să poți savura splendoarea crepusculului. Am aflat de marele succes al filmului tău „Pygmalion". Cîștigi, desigur, atîția bani încît nu mai știi ce să faci cu ei. Mă întreb dacă ți-ei mai fi amintind cît de mult m-am trudit... Cînd a fost asta? Acum aproape 30 de ani. Cum m-am dus cu piesa la Tree și l-am rugat să te invite să i-o citești, după ce i-am spus că eu am să fiu Eliza. Cum îți suportam cu toții insultele la repetiții... Bineînțeles că ai uitat tot, altfel mi-ai fi trimis un cadou de Crăciun. Și ai mai avut tupeul să spui pretutindeni că eu aș fi imposibilă pe scenă. Din cauza unei singure zile în care m-ai scos din sărite. *(Se duce în planul întîi și arată spre spectatori.)* M-am ridicat, m-am dus pînă la rampă și am spus: „Dacă domnul Shaw nu pleacă imediat de aici, plec eu". Îți mai aduci aminte, Joey? *(Se întoarce și se așază.)*

SHAW: Dacă aș avea timp să-ți scriu amintirile, aș face din tine cea mai celebră femeie din Europa și America. Dar n-am o para, și luna viitoare trebuie să plătesc o avere fiscului. Filmul „Pygmalion" nu mi-a adus pînă acum nici un ban. Cît privește întoarcerea ta în Anglia, mai degrabă l-aș ajuta pe dracul să se întoarcă, decît pe tine. Ai scoate pe toți din minți, după ce mai întîi m-ai înnebuni pe mine. Nu știi de cîte ori l-am binecuvîntat pe nenorocitul tău de cățeluș... Dacă ai putea să scrii o carte sinceră, intitulată „De ce, deși am fost o mare actriță, nici un director de teatru nu m-a angajat niciodată de două ori?"...

STELLA: Oh, mincinosule! Mincinosule. Mincinosule. Dragul meu mincinos! Nouă angajamente cu Forbes Robertson [11]... Patru cu Gerald

11 Johnston Forbes-Robertson (1853—1937), actor și director de teatru englez. A fost partenerul Stellei Campbell în *Romeo și Julieta*.

www.cimec.ro

du Maurier... Două cu Alexander [12]... Patru cu Tree... Dar ce să-mi mai bat capul cu toate prostiile tale?! Dacă izbucnește războiul, ce o să se întîmple cu scrisorile noastre?... Le-am pus pe toate într-o veche cutie de pălării și le ascund noaptea sub pat. Iată-te, în sfîrșit, la locul tău, Joey, *sub* patul meu. Stau aici într-o cămăruță, dar am o splendidă priveliște spre grădina Tuilleriilor și, uneori, soarele Parisului, toată ziua. Văd că ai scris o nouă piesă, *Geneva*. La vîrsta ta!

SHAW: Ce să fac? Nu mă pot reține de a scrie. Nu fiindcă aș dori-o, ci fiindcă n-aș putea altfel, acum, cînd războiul se apropie cu pași din ce în ce mai rapizi. Știi, Stella, „clovnul Joey" a fost cel mai inteligent lucru pe care l-ai născocit vreodată... De departe, de departe, de departe...

STELLA: Eu l-am născocit pe Joey? Nu. Scrisorile tale sînt acelea care m-au inspirat. Dacă erau false, atunci Joey este un impostor. Dar nu mai vreau să-ți mai răpesc timpul cu „ridicolele" mele scrisori.

SHAW *(către spectatori, părînd din nou bătrîn)*: N-am mai primit vești din partea ei decît o singură dată. I-am răspuns o lună mai tîrziu. Și asta a fost tot. Scrisoarea ei purta data de 28 iunie 1939. Hitler își masa tancurile în fața liniei Maginot și al doilea război mondial avea să se dezlănțuie în curînd. Îi trimisesem vorbă Stellei că ne gîndeam la ea pentru un rol din filmul după piesa mea *Maior Barbara*, dar mă întrebam dacă o mai fi „în formă".

STELLA: Bineînțeles că mai sînt „în formă", dar nu pentru a deveni carne de tun. Acum o săptămînă sau două am vrut să fac o faptă eroică. Mi-am oferit serviciile Teatrului Englez de aici pentru 25 de lire pe săptămînă, și chiar și pentru mai puțin. Mi s-a trimis o piesă s-o citesc. Rolul meu era acela al unei miliardare, al cărei fiu se distrează ucigînd fetițe și ascunzîndu-le apoi în garderobul mamei sale. Tot rolul meu se reducea la replica: „Vai, vai, vai, n-ar fi trebuit să-l lăsăm singur". L-am întrebat pe directorul teatrului de ce joacă o astfel de piesă. Mi-a răspuns: „Trebuie să le oferim ceva nou, ceva ce nu pot vedea la Londra". La întrebarea mea plină de uimire: „cui trebuie să oferiți aceste noutăți?" — mi-a răspuns: „turiștilor englezi". Directorul credea că sînt mica Stella. Nu-i venea să creadă că am 74 de ani. Dar Almanahul Teatrului Englez indică data exactă a nașterii mele: 9 februarie 1865. Sper să plec în curînd în sudul Franței, la un mic hotel la fel de modest, dar situat într-o regiune superbă. Am început să mă obișnuiesc cu sărăcia și lipsa de confort, și chiar cu foarte profunda neplăcere de a nu avea pe cineva care să-mi ofere brațul cînd trec strada cu Moonbeam în brațe, în mijlocul zgomotului înfiorător al tuturor acestor mașini fără inimă...

(Reflectoarele care o luminează încep să se stingă.)

SHAW: Londra, 21 august 1939... Draga mea Stella, gigantul s-a ramolit, iar nevastă-sa e paralizată de un lumbago. Gabriel Pascal voia să-ți ofere rolul despre care ți-am vorbit, dar a trebuit să renunțe de vreme ce nu vrei să te desparți șase luni de cîinele tău. Pentru numele lui Dumnezeu, atunci cînd nenorocitul acela de animal va muri de moarte naturală, sau va fi strivit de o mașină, cumpără-ți un urs, o girafă, o focă sau orice alt animal pe care îl poți lua oriunde cu tine. Panterele sînt încîntătoare. Am mîngîiat odată una. *(Reflectoarele care o luminează pe Stella se sting.)* Anul ăsta, nu mă mai duc la Festivalul „Bernard Shaw" de la Malvern, dar noua mea piesă a însufleți stagiunea. E vorba în ea de Charles II, de nevasta lui, de două din amantele lui, de o actriță, de Isac Newton, de valetul și femeia lui de serviciu, de pictorul Keller, de George Fox, primul quaker, și de James al II-lea — în piesă, ducele de York. *(Reflectoarele încep să se stingă.)* Am renunțat la regie. Sînt prea bătrîn, prea bătrîn, prea bătrîn... G. B. S.

(S-ul trebuie spus în întuneric.)

C O R T I N A

Lumina se reaprinde. Cei doi actori se duc la locurile lor, rămînînd în picioare; apoi duc scrisorile la cutia de pălării, le bagă înăuntru, închid capacul și înaintează spre rampă, pentru a mulțumi spectatorilor.

În romînește de ALF ADANIA

Ilustrația de VAL MUNTEANU

[12] George Alexander (1858—1918), actor și director de teatru. Într-un moment în care teatrul englez era covîrșit de adaptările unor farse franțuzești, a încurajat literatura dramatică originală.

www.cimec.ro

NOTA TRADUCĂTORULUI

Ideea unei „comedii epistolare", bazată pe corespondența lui Bernard Shaw cu Stella Campbell, a încolțit în mintea dramaturgului, actorului și regizorului american Jerome Kilty, încă din anul 1943, cînd — aflîndu-se în Anglia, ca membru al lui „American Air Force" — a cunoscut pe ziarista Agnes Claudius, care, în 1940, se afla în nordul Franței, alături de Stella Campbell, cînd aceasta din urmă a murit. Dar, bineînțeles că Jerome Kilty n-a putut trece la înfăptuirea acestei idei decît abia după publicarea corespondenței, în 1952.

Premiera comediei Dear Liar (Dragă mincinosule) *a avut loc în 1956 la Chicago, în direcția de scenă a autorului, care interpreta totodată și rolul lui Shaw, alături de soția sa, Cavada Humphrey, care apărea în rolul Stellei Campbell. De atunci, cei doi soți au întreprins lungi turnee cu această piesă, atît în Statele Unite, cît și în alte țări. În alte interpretări americane sau europene, această piesă a prilejuit creații unor actori și actrițe celebre, ca Brian Aherne, Pierre Brasseur, Katherine Cornell, Elisabeth Bergner, Maria Casarès. La Leningrad, piesa lui Kilty a fost jucată, în 1962, de Teatrul de Comedie, cu Lev Kolesov și Elena Iunker, în regia lui A. Remizov și scenografia lui N. Akimov. La Moscova, spectacolul a fost prezentat, în același an, de M.H.A.T., în regia lui I. Raevski, avînd ca interpreți pe A. Ktorov și A. Stepanova.*

La noi, piesa Dragă mincinosule *va vedea pentru prima oară lumina rampei pe scena Teatrului de Comedie, care a înscris-o în repertoriul viitoarei stagiuni.*

Reproducem cîteva din considerațiile cuprinse în ampla cronică asupra spectacolului de la M.H.A.T., apărută în „Pravda", sub semnătura lui N. Abalkin.

„Dincolo de relațiile intime și de prietenie dintre doi oameni, se întrezăresc relațiile, mult mai importante, pe care le are artistul cu societatea. Aceste relații au determinat conținutul principal al spectacolului. Tragedia unui talent a devenit tema principală a spectacolului.

Într-o societate pe care o preocupă în cel mai mic grad soarta idealurilor estetice ale artiștilor, singurătatea devine — în cele mai frecvente cazuri — apanajul unui talent adevărat. Oare nu din această cauză a fost atît de necesară și de valoroasă pentru Bernard Shaw și Stella Campbell această îndelungată corespondență ?

Corespondența dintre ei a contribuit la înlăturarea acelui sentiment de izolare socială, devenind o necesitate spirituală indispensabilă. Trebuie să ai alături o inimă sensibilă, căreia să-i poți destăinui sincer toată durerea și toate emoțiile inimii tale, o inimă căreia să-i destăinuiești toate sentimentele grație cărora sufletul tău trăiește și de care nu se interesează nimeni în această societate crudă, egoistă și fățarnică. Societate căreia i-au devenit de mult străine înaltele idealuri morale ale vieții omenești, societate care strivește cu atîta cruzime demnitatea artistului. Nu numai melodia dragostei și a devotamentului răzbate în scrisorile lor. În cadrul lor își croiesc drum, pe neașteptate, pasionante accente cetățenești și o aprigă condamnare a războiului și a fascismului."

www.cimec.ro

CU COLECTIVUL TEATRULUI NAȚIONAL DIN CRAIOVA

După un obicei devenit tradiție, ultima zi a trecerii Teatrului Național din Craiova prin București s-a încheiat cu o întîlnire în jurul redacționalei „mese rotunde". Discuția a reunit critici de teatru, activiști ai Consiliului teatrelor și, bineînțeles, regizorii și actorii din colectivul craiovean.

Doi tineri din Verona, Răzvan și Vidra, A douăsprezecea noapte, Mirele furat și Năpasta — *iată premisele în jurul cărora vorbitorii au căutat să descifreze problemele de bază ale muncii creatoare din acest teatru, concluziile, căile viitoare ce se cer a fi abordate.*

REPERTORIUL ŞI POZIŢIA TEATRULUI FAŢĂ DE CONTEMPORANEITATE

FLORIAN NICOLAU :

Asupra problemei repertoriului pe care ni l-a înfățișat teatrul craiovean, trebuie să insistăm în mod deosebit. Am văzut mai multe piese clasice și o singură piesă contemporană : *Mirele furat.* Evident, în repertoriul teatrului, la sediu, există și alte piese contemporane. Dar acest turneu reprezintă ceea ce a crezut teatrul că a realizat mai bine, mai deplin. Înseamnă deci și că atenția, eforturile, preocupările teatrului au fost îndreptate spre realizarea *acestor* spectacole, cu care s-a și socotit că e potrivit să se deplaseze în Capitală.

Dacă analizăm turneul din punct de vedere strict al repertoriului, ajungem la concluzia că orientarea sa spre contemporaneitate este... „clasică". Ne-a fost prezentată o singură piesă romînească de actualitate. (Aici teatrul are meritul că a lucrat cu doi debutanți, care au abordat o problemă actuală.)

Este pozitiv faptul că Teatrul Național din Craiova, secretariatul literar — tov. Petre Dragu — au lucrat și au introdus în repertoriu piesa *Mirele furat.* Dar a considera că obținerea unor astfel de piese poate să constituie singura preocupare a teatrului în ceea ce privește valorificarea prin spectacol a dramaturgiei noastre originale ar fi o greșeală. Teatrul Național din Craiova nu ne-a prezentat, nici

www.cimec.ro

Nicolae Scarlat (Valentin) și Maria Balint (Silvia) în „Doi tineri din Verona" de Shakespeare

în acest turneu și nici la sediu, piesele originale cele mai valoroase. Se pare că nu a existat această preocupare, ci numai credința că singurul rost al Teatrului Național din Craiova este să promoveze neapărat numai piese ale unor autori debutanți, ceea ce reprezintă o direcție unilaterală, insuficientă.

Nu ni s-a înfățișat, de altfel, nici vreo altă piesă contemporană reprezentativă din literatura altor țări. Și chiar în ceea ce privește piesele clasice, criteriul după care ele au fost montate, înțelese, nu sugerează o perspectivă actuală ; montîndu-le, teatrul din Craiova nu s-a gîndit să sublinieze într-un fel sau altul ce contribuție aduc ele, prin ecourile pe care le răsfrîng, prin „peisajul" lor dramatic, unor probleme actuale, sau apropiate de actualitate. E limpede că și în montarea unei piese clasice teatrul poate să exprime, plecînd de la ceea ce are epoca respectivă mai semnificativ, un mesaj contemporan, elocvent și astăzi spectatorilor noștri. Din acest punct de vedere, mi se pare că orientarea teatrului spre contemporaneitate, așa cum reiese din turneu, și așa cum reiese din toată activitatea sa, este deficitară.

Cred că aceasta este o problemă serioasă și firește că ea trebuie să fie în atenția teatrului craiovean de aci înainte, cu mai mult simț de răspundere.

www.cimec.ro

Radu Nicolae (Launce) în „Doi tineri din Verona" de Shakespeare

ANCA LEDUNCA :

Şi pe noi, actorii craioveni, ne-ar pasiona să jucăm piese contemporane valoroase, cu un ardent mesaj, adresat publicului de azi. Mă gîndesc, de pildă, şi la unele poeme dramatice, receptive sensibilităţii spectatorului modern, în măsură să-l mobilizeze. Pentru că uneori, problemele pe care le ridică chiar unele spectacole clasice, cum se întîmplă cu *Doi tineri din Verona,* nu sînt acelea pe care le aşteaptă, în primul rînd, spectatorul. Problema selectării operelor clasice e deosebit de importantă. Şi, dincolo de acestea, omul din sală aşteaptă de la noi piese cu vibraţia majoră a actualităţii — viaţa, preocupările, idealurile sale, transfigurate artistic.

PETRE DRAGU :

În ultimele două stagiuni, teatrul craiovean a avut şi o serie de realizări interesante. M-aş referi la preocuparea de a juca „premiere pe ţară", de a îmbogăţi repertoriul cu puncte de vedere proprii. Din păcate, aşa cum s-a semnalat aici, au existat lipsuri în ceea ce priveşte prezentarea celor mai reprezentative lucrări ale dramaturgiei originale. S-au jucat, e drept, majoritatea pieselor lui Aurel Baranga, întreaga dramaturgie a lui Al. Mirodan, inclusiv piesele sale într-un act, etc. Nu s-a mers însă, din păcate, mai departe în această direcţie şi nu s-a jucat, de pildă, pe scena noastră nici o piesă de Dorel Dorian, Paul Everac, V. Em. Galan.

Sub aspectul legăturii teatrului cu sarcinile imediate ale regiunii, sîntem încă deficitari : n-am înfăţişat publicului acele piese care să vorbească despre viaţa marilor întreprinderi socialiste, despre viaţa marilor şantiere. În regiunea noastră, se construieşte acum unul din marile obiective ale industriei noastre — combinatul chimic din Craiova, şi cred că spectatorilor de acolo, ca şi spectatorilor de la „Electroputere", ca şi minerilor de la Rovinari, noi nu le înfăţişăm încă ceea ce ei aşteaptă de la un teatru naţional.

Fără îndoială că cele spuse de tov. Nicolau sînt adevărate : dorinţa de a juca piese în premieră pe ţară, piese de debut, nu poate justifica lipsa de pe scena teatrului a unor piese contemporane valoroase, evident mai bine scrise decît piesele de debut.

www.cimec.ro

NICOLAE MUNTEANU :

E limpede că, din alcătuirea repertoriului Teatrului Național din Craiova (ținînd seama și de ceea ce a fost ales pentru turneu, așadar de ceea ce a fost socotit mai semnificativ), lipsește *perspectiva actualității,* piesa contemporană.

De altfel, și în realizarea comediei *Mirele furat* s-au făcut simțite deficiențe ale muncii creatoare, o lipsă de exigență în finisarea textului dramatic. Consecința a fost superficialitatea în tratarea caracterelor dramatice și chiar în oglindirea veridică a realității. Așa se explică de ce apare bagatelizat rolul membrilor de partid în gospodăriile colective. E necesar ca secretariatul literar și autorii să aduca substanțiale îmbunătățiri textului.

REGIE ȘI SCENOGRAFIE

MIRCEA ALEXANDRESCU :

Teatrul Național din Craiova este unul dintre cele mai vechi teatre naționale ale țării noastre. El este un leagăn de cultură, și istoricul lui ne arată că pe aici s-au perindat mari valori scenice de la noi și din străinătate, care au imprimat existenței lui o culoare bogată. În lumina importanței lui ca vechi teatru național trebuie discutate realizările cu care s-a înfățișat azi la București. Deci, exigența noastră trebuie să fie în funcție de nivelul la care ar trebui să existe acest teatru național și nu în funcție de nivelul firesc al unui teatru care abia acum și-ar începe activitatea.

După părerea mea însă, turneul de la București îți lasă impresia de teatru de curînd înființat, de teatru care nu reflectă o tradiție de înaltă artă, care nu are bagajul unor încercări artistice de la care să pornească mai departe pe linia artei realismului socialist. Problemele teatrului craiovean țin de toate sectoarele artei spectacolului, mai ales însă ele țin de munca de conducere, în măsura în care aceasta nu a izbutit pînă acum să creeze un climat de căutare și de omogenizare a unui colectiv de talia unui teatru național.

Personal, am fost în repetate rînduri la Craiova, am asistat la unele încercări interesante, care s-au destrămat însă, apoi, din păcate, fără să rămînă în bagajul de cunoștințe și de predispoziții artistice ale teatrului.

În special, munca regizorală la teatrul din Craiova — cu unele scurte eflo-

Remus Comănceanu (Antonio) în „Doi tineri din Verona" de Shakespeare

Vasile Albanezu (Speed) în „Doi tineri din Verona" de Shakespeare

www.cimec.ro

Anca Ledunca (Iulia) și Constantin Sassu (Proteus) în „Doi tineri din Verona" de Shakespeare

rescente —, se arată a fi deficitară. Spectacolele s-au desfășurat adesea sub semnul unor încercări actoricești de a se salva pe scenă „fiecare cum poate". Din spectacolele Teatrului Național lipsește adesea punctul de vedere fundamental al creatorului de spectacol față de text și față de mesajul artistic-ideologic. Nu întîmplător, din această carență regizorală se pot desprinde și altele care se manifestă în spectacolele Teatrului Național din Craiova, ca, de pildă, caracterul eteroclit al trupei. Am asistat la spectacole lipsite de unitate stilistică și uneori și de meșteșug actoricesc. Este evident faptul că există multe talente la Teatrul Național din Craiova, dar preocuparea de a le înmănunchea într-un spectacol în care să existe un ton artistic unitar, din păcate, lipsește.

Trebuie să mai arăt că majoritatea spectacolelor sînt covîrșite de o tendință către divertisment. Nu se simte la originea lor o muncă în profunzime. De aceea, ele capătă contururi vagi, incerte și se desfășoară în limitele unor apariții actoricești în care, în funcție de talentul fiecăruia, se realizează sau nu personajul.

Foarte carent mi s-a părut, de asemenea, capitolul scenografiei în spectacol. Iată, de exemplu, spectacolul Shakespeare, *Doi tineri din Verona*, care a adus, în calitate de colaboratori externi, și scenograful, și regizorul. Pe scenă a fost evidentă lipsa unui punct de vedere comun. Cred că regizorul Vlad Mugur, care l-a pus în scenă, nu s-a consultat cu scenograful asupra mobilului acestei montări; Benedict Gănescu, un temperament artistic înclinat spre caricatură, a creat un decor aproape caricat, dintr-un punct de vedere, față de care regizorul a reacționat aproape diametral opus, în sensul că nu a urmărit exploatarea unor sensuri satirice, a unei comedii. Am asistat astfel la unele momente hamletiene într-un decor foarte comic.

Despre scenograful teatrului din Craiova — Penișoară-Stegaru —, cred că trebuie să mai facă serioase eforturi artistice. În *Răzvan și Vidra* am asistat la o simplă înjghebare scenică, care părea realizată cu mijloace din decorurile altor

www.cimec.ro

piese, puse laolaltă ; la fel, la *A douăsprezecea noapte* — realizarea scenografică a a fost cu totul sub aşteptări.

ANA MARIA NARTI :

Mă opresc la spectacolul *A douăsprezecea noapte*. Şi eu cred că în această reprezentaţie s-a alunecat foarte mult spre genul revuistic, tendinţă care se pare că există la teatrul craiovean şi care ajunge cîteodată chiar la accente vulgare, supărătoare. Este evident că Shakespeare este un autor viguros, un autor dotat cu umor popular, care „spune" foarte multe lucruri direct, nevoalat. Se pare că şi traducerea şi spectacolul au alunecat excesiv spre o serie de vulgarităţi evident neartistice. Au fost şi unele realizări în acest spectacol : aceea a lui Constantin Sassu şi, mai ales, interpretarea lui I. Pavlescu. Dar au apărut şi multe prezenţe actoriceşti deficitare, cu accente vulgare, cum a fost aceea a interpretei subretei. Nu putem fi de acord cu acest fel de a-l interpreta pe Shakespeare. Nu pentru că ar trebui să înţelegem autorii clasici solemn, rigid, dar nu putem omite din text graţia, fantezia, delicateţea, poezia existentă în el, faţete care lipsesc din spectacolul craiovean.

FLORIAN NICOLAU :

În ce priveşte spectacolul lui Vlad Mugur, *Doi tineri din Verona*, l-am apreciat ca pe unul din spectacolele care au meritul de a se preocupa de reliefarea — cu acurateţe şi pricepere — a ideilor textului.

Desigur că sînt şi lucruri discutabile : s-a pomenit aici de un dezacord între decor şi regie. Spectacolul poate fi interpretat astfel. Dar poate fi interpretat şi altminteri. Eu am înţeles, de pildă, momentele hamletiene proiectate pe un decor caricatural, nu ca un dezacord, ci ca o subliniere a poziţiei unui personaj, pentru a se sconta un efect satiric, caricatural. Contrastul a urmărit o concluzie ironică, satirică. Acestea sînt premise discutabile, însă ceea ce mi se pare pozitiv în acest spectacol este faptul că există totuşi o poziţie a regizorului. Personajele sînt clar reliefate, iar ideile piesei, într-o mare măsură, ajung la ţintă.

În ce priveşte *A douăsprezecea noapte* însă, sînt şi eu de părere că a fost un spectacol slab realizat. Dar interpretarea pe care a dat-o I. Pavlescu lui Feste este cu totul remarcabilă. Şi în *Doi tineri din Verona* mi s-a părut interesantă, demnă de a fi citată, interpretarea bufonilor şi chiar realizarea altor personaje (mai ales cea a Iuliei). Şi în alte spectacole există bune creaţii actoriceşti, chiar în *Mirele furat*, ceea ce este un fapt semnificativ. Sînt spectacole, evident, nerealizate ; în fiecare din ele există însă prezenţe actoriceşti vrednice a fi evidenţiate. Este limpede deci că se ridică în teatrul craiovean, ca o problemă-cheie, problema regiei. Alături, firește, şi decurgînd din problema iniţială : felul în care Teatrul Naţional din Craiova înţelege să-şi orienteze activitatea, în care înţelege şi slujeşte spiritul contemporan prin repertoriu şi prin făurirea spectacolelor.

ION PAVLESCU :

În ceea ce priveşte problemele de regie ale teatrului nostru, se resimte cu tărie necesitatea existenţei în mijlocul nostru a unui animator de teatru, a unui regizor care să aducă un suflu nou, a unui om care să genereze în mijlocul nostru o preocupare permanentă de a *gîndi* şi nu numai de a debita un text.

Problemele abordate în discuţie ne sînt deosebit de utile. Cu atît mai mult cu cît avem în mijlocul nostru — orice s-ar spune — şi regizori cu fantezie, îndrăzneţi în gîndire ; numai că, timizi în practică. Ei gîndesc textul acasă, dar pe scenă, în contact cu noi, actorii, se lasă uneori intimidaţi. E drept că unii dintre actori sînt refractari la indicaţiile regizorale, iar alţii poate că s-au obişnuit să obţină totul de-a gata, de la regizor, menajîndu-şi efortul propriu de gîndire.

www.cimec.ro

GEORGETA TOMESCU :

Drumul de la idee la spectacol — care s-a pus în discuție aici — ar putea să constituie pentru noi o problemă care ar merita să fie dezbătută mult mai în profunzime. Ca tînăr regizor, știu prea bine că nu se poate să se pornească la realizarea unui spectacol, fără a avea idei regizorale foarte precise. Am pornit de la această premisă și în realizarea ultimelor spectacole — *A douăsprezecea noapte* și *Mirele furat*. De aceea, n-am vrut să tratez *A douăsprezecea noapte* ca pe o farsă în care se vorbește foarte mult despre dragoste, ci am căutat să fac o diferențiere precisă în orientarea personajelor, și prin aceasta în exprimarea diverselor idei din piesă, înfățișînd dragostea simplă, serioasă, adevărată, care pînă la urmă biruie. În tratarea bufonului, văzut nu ca un simplu măscărici, am căutat să realizez un om care spune o seamă de adevăruri etern valabile, evidențiind partea de filozofie pe care o exprimă acest personaj. Au existat o serie de gînduri, de idei, și un punct de vedere asupra spectacolului. Însă dacă ele nu s-au făcut remarcate, e ca și cum n-ar fi existat. În fond, important este ceea ce se exprimă pe scenă, nu ceea ce se gîndește teoretic.

Socotesc, ca și colegii mei, că toate aceste schimburi de păreri ar trebui să fie repetate și ar fi bine ca munca noastră să fie urmărită și analizată în diverse etape viitoare. Ar fi foarte bine dacă ar exista schimburi de experiență cu diferite teatre, de pildă cu Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra". Acest teatru a venit la noi, noi am venit aici, dar... n-am reușit să vedem spectacolele lor, și nici ei spectacolele noastre. Anul trecut, tot așa, am făcut un schimb de experiență cu Teatrul de Stat din Sibiu, dar noi n-am putut vedea nimic din ce-au jucat ei, și ei n-au putut vedea ce-am jucat noi, pentru că reprezentațiile au avut loc simultan. E un „schimb" fără eficiență, pentru că ar trebui să-i vedem pe colegii noștri lucrînd, să discutăm cu ei, nu să facem schimburi de experiență cu... sălile.

Radu Nicolae (Sir Andrew Aguecheek) în „A douăsprezecea noapte" de Shakespeare

www.cimec.ro

Ion Pavlescu (Feste) și Manu Nedeianu (Sir Toby Belch) în „A douăsprezecea noapte" de Shakespeare

COLECTIVUL DE ACTORI

În componența sa, Teatrul Național din Craiova reunește actori de diverse generații, începînd cu decanul de vîrstă, artistul poporului Remus Comăneanu, continuînd cu artiștii emeriți Ovidiu Rocoș, Manu Nedeianu, Margot Boteanu-Păcuraru, cu actorii Richard Rang, Ilie Cernea, D. Aureliu, Paula Culiță, Vasile Constantinescu, Nicoleta Oancea, C. Sassu, Ion Pavlescu, Radu Nicolae, Vasile Albanezu, pînă la tineri absolvenți ai Institutului de teatru, ca Ioana Măgură sau Nicolae Scarlat.

Aici, la Teatrul Național din Craiova (scenă ai cărei actori au lăsat în trecut urme de neșters în istoria teatrului romînesc), și-au făcut debutul, în ultimii ani, ucenicind pe scenă, tineri actori care azi sînt certe prezențe ale teatrului romînesc: Silvia Popovici, Sanda Toma, Gh. Cozorici, Victor Rebengiuc, Amza Pellea, Matei Alexandru etc.

Din păcate, în acest colectiv cu actori înzestrați nu s-a reușit să se închege o unitate stilistică, o comuniune de metode de creație, cauze ce țin direct și de cele semnalate înainte, de o conducere defectuoasă a teatrului și de lipsa unei viziuni regizorale consecvente.

Asupra acestor cauze s-a insistat cu precădere.

MIRCEA ALEXANDRESCU :

Ce mai poți observa din vizionarea spectacolelor, în special la capitolul artei actorului ? Exceptînd unele creații valoroase despre care s-a pomenit, am reținut în primul rînd neajunsuri în dicțiune, în știința frazării. Întîlnești uneori o incapacitate de a exprima textul așa fel încît el să fie înțeles ; adesea te supără manierismul rostirii, care te face să te preocupi mai puțin de sensurile sale.

www.cimec.ro

Vasile Constantinescu (Răzvan) în „Răzvan și Vidra" de B. P. Hașdeu

Unul din capitolele asupra cărora va trebui să se insiste foarte mult în viitoarea activitate, cred eu, este formarea actorului nou, a actorului modern, care joacă inteligent și rostește textul în așa fel încît el să transmită ideile autorului.

ANA MARIA NARTI :

Vorbim de pregătirea actorilor. S-a pomenit despre dicțiune, despre mișcarea scenică. Nu-i vorba numai de dicțiune, deși e adevărat că de foarte multe ori în spectacole, replici, pasaje întregi sînt neinteligibile. Aceasta nu se întîmplă numai la teatrul din Craiova. Se întîmplă și în unele teatre bucureștene și, destul de des, în unele teatre din regiuni. Noi nu mai folosim azi termenul de „teatre de provincie", dar există unele teatre care, datorită lipsei de atenție față de pregătirea actorilor, mai amintesc de vechile teatre de acest fel ; aceasta și în București și în regiuni. Am văzut uneori în provincie tineri actori pe care-i cunoșteam și din timpul facultății, tineri talentați, pe care i-am urmărit în cîteva spectacole și mi-am dat seama că acești oameni sînt gata să se descalifice artistic. Nu mai sînt atenți la felul cum vorbesc pe scenă — ei au căpătat, e drept, o anumită experiență —, iar micile neglijențe. care au repercusiuni mari în arta vorbirii și în mișcare, duc la o descalificare a actorului : acesta, în afară că e ininteligibil, se mișcă ades haotic, dezordonat. Aceasta nu este o deficiență care să nu poată fi evitată... E drept că la unele teatre există planuri de producție mai încărcate, greutăți mai mari în munca regiei (mai ales la teatrele din regiuni, care trebuie să acopere o arie de spectacole foarte mare). Am văzut însă la Teatrul Național din Iași, cu condiții materiale probabil asemănătoare cu cele de la Craiova, un colectiv în care ținuta profesională a actorilor m-a impresionat deosebit. Și acolo am întîlnit tineri absolvenți de facultate, și printre ei erau unii care nu plecaseră din Institut cu cele mai mari calificative, și care, în mod evident, în teatrul din Iași crescuseră profesional. Au învățat să vorbească foarte frumos, au învățat să se miște cu demnitate, cu măsură, fără o agitație inutilă, și întîlnirea cu ei, chiar dacă nu întotdeauna este întîlnirea cu o creație originală, viguroasă, este întotdeauna plăcută, fiind vorba de interpreți care se prezintă acum pe scenă cu o ținută artistică.

În teatrul craiovean există mulți actori talentați. Dar e limpede că un talent neglijat decade. De aceea, principalul efort trebuie să fie acela de a cultiva talentele care există, desăvîrșindu-le, de a le da o ținută profesională impecabilă, de a le da posibilitatea să se desfășoare armonios, sprijinindu-se între ele reciproc. Eu n-am mai văzut teatrul din Craiova de acum cîțiva ani, cînd o echipă foarte bună din Institut plecase acolo, realizînd cîteva spectacole remarcabile. E regretabil că atîția actori talentați care au fost la Craiova au plecat. Ar trebui ca teatrul să-și păstreze oamenii săi cei mai buni. Revin la exemplul Teatrului Național din Iași, unde sînt tineri talentați și care rămîn acolo, și care nu vor să plece, deoarece au intrat într-un colectiv în care se lucrează bine. Mă întreb, de asemenea, dacă nu există cumva în teatrul craiovean — aceasta este numai o ipoteză — o anumită rezistență față de nou, o anumită — să spunem — automulțumire față de ceea ce s-a realizat pînă acuma. Or, fără efortul de autodepășire, foarte susținut și foarte perseverent de aci înainte, teatrul nu va reuși să devină acea instituție care trebuie să fie Teatrul Național din Craiova.

ANCA LEDUNCA :

Și nouă, actorilor, ni se pare deosebit de importantă problema stilului de joc, a ceea ce numim teatru modern sau teatru vechi. În teatrul din Craiova, există

www.cimec.ro

două concepții, două mentalități în privința realizării practice a unui rol. Sînt actori care sînt de părere că cea mai bună realizare se obține căutînd mijloace de expresie cît mai simple și mai aproape de spectatori, pentru redarea clară a ideilor unui text. Există însă și o altă părere, care susține că, atîta timp cît rolul nu se „îngroașe", el nu va „trece rampa". În privința aceasta se iscă de foarte multe ori discuții, și din păcate nu ajungem încă la o concluzie. Poate că și de asta, stilul spectacolelor noastre nu este unitar. Au venit printre noi o serie de actori — tineri absolvenți — din Institut, au venit cu o școală de teatru — noi spunem mai nouă — și au încercat de multe ori să atragă atenția că stilul de joc îngroșat e desuet. Li s-a replicat că ei confundă stilul modern cu simplismul. E o problemă care ar trebui dezbătută mai mult, în cadrul unor reuniuni care să aibă în vedere îndeosebi aceste probleme de artă. Poate și confuziile acestea duc la scăderea calității spectacolelor noastre.

PETRE DRAGU :

Ni se pare interesant de văzut cum de s-a ajuns la aceste lipsuri semnalate, ce cauze au favorizat o asemenea situație. Ar fi foarte folositor ca ele să fie scoase la lumină, pentru că, în felul acesta, s-ar ajuta munca noastră, și s-ar ajuta poate și altor instituții dramatice. E cunoscută fluctuația existentă în ultimii 15 ani în cadrele actoricești ale teatrului craiovean. De două ori, în acest răstimp, am asistat la un exod masiv de actori, care constituiau, la un moment dat, baza instituției noastre, chezășia unității colectivului pe planul modalităților artistice și pe acela al repertoriului. Lipsit de actorii săi de bază, teatrul a fost obligat să-și „acopere" rolurile într-un timp record, să se achite de sarcinile imediate și să-și completeze colectivul, căutînd să răspundă în primul rînd necesității de a juca șapte premiere pe an, de a realiza multe deplasări, și după aceea să se gîndească la stilul în care face această muncă și la rezultatele care vor fi obținute. Mie mi se pare că plecările masive de actori au stat la rădăcina situației artistice existente.

Ovidiu Rocoș (Sbierea) și Richard Rang (Hatmanul) în „Răzvan și Vidra" de B. P. Hașdeu

www.cimec.ro

RADU NICOLAE:

Pe bună dreptate s-a spus că în drumul de la idee la imaginea artistică scenică se află partea esențială a muncii noastre. Regretăm că această problemă esențială n-am discutat-o mai pe larg în teatru, și cît mai la obiect; ea este încă foarte utilă și foarte necesară, atît profesiei, cît și ideilor noastre despre arta actoricească.

Personal, îmi rămîne ca o năzuință — pe care trebuie s-o avem cu toții — înlăturarea deosebirii artistice dintre teatrele din București și cele din provincie, prin efortul nostru colectiv. Sperăm, așteptăm de mult acele „stagiuni" în care teatrele din regiuni să treacă prin București măcar o săptămînă în fiecare an și să-și prezinte spectacolele... Ce bun prilej de verificări și învățăminte artistice ar fi aceasta!

NICOLAE MUNTEANU:

Cred că observațiile critice care s-au făcut sînt justificate. Ele au pornit de la ideea: ce trebuie să fie Teatrul Național în momentul de față și mai ales în viitor. Desigur, există mai multe cauze care au făcut ca teatrul din Craiova să nu aibă o linie ascendentă continuă, să aibă și perioade de creștere, dar și perioade de regres, sau de stagnare. Recunoaștem că această situație se datorește și unor motive obiective, dar există și o anumită stare de lucruri la teatrul din Craiova care a contribuit la aceasta. O anume automulțumire, o atmosferă nu foarte favorabilă muncii de creație și-au spus cuvîntul. Cred, de aceea, că noua conducere a teatrului și tot colectivul din Craiova trebuie să-și pună foarte serios problema de a realiza o atmosferă efectiv creatoare, pentru a putea înfăptui sarcinile teatrului. Tovarășul Dragu arăta că nu a existat timpul suficient de muncă pentru a realiza spectacole de o înaltă ținută artistică. E adevărat, aceasta este o situație întîlnită frecvent, și mai multe teatre se plîng că n-au timp suficient pentru muncă. Dar cu o mai bună disciplină și organizare, în cele zece luni de muncă din an, există timpul potrivit pentru a se realiza spectacole valoroase.

Teatrul Național din Craiova trebuie într-adevăr să facă, în momentul de față, un hotărît pas înainte. Consiliul teatrelor s-a preocupat de găsirea unor posibilități pentru ca teatrul din Craiova să iasă din impasul în care se află în ultimul timp, și însuși faptul că s-a numit acolo un director care este și regizor e o indicație în această privință.

Cel mai important este însă formarea unui asemenea climat de creație încît oamenii să fie atrași spre Teatrul Național din Craiova, iar cei care sînt acolo să nu aibă dorința de a-l părăsi, ci să-i asigure o unitate de concepții și de păreri artistice.

CĂLIN FLORIAN:

Pentru mine — ca nou director al teatrului — e nespus de utilă această confruntare cu părerile unor oameni de specialitate. Multe dintre cele care s-au spus aici mi-au confirmat că intențiile pe care le am, de a căuta să se înviroze, să se dezvolte mai mult profesionalismul în teatrul nostru, sînt juste.

În discuțiile pe care le-am avut cu aproape tot colectivul, m-am convins că există dorința, la fiecare dintre componenții săi, de a fi mai exigent decît pînă acum față de producția artistică a teatrului. Intenționez ca, studiind situația artistică a teatrului, împreună cu colectivul, să găsim cele mai bune căi de perfecționare a mijloacelor noastre, a arsenalului profesional. Cred că problema principală, din punct de vedere al ridicării măiestriei profesionale, este aceea de a ne plasa, cu repertoriul, cu gîndul și cu toată activitatea noastră zilnică, cît mai mult în contemporaneitate.

S-a vorbit, și la sediul teatrului într-o ședință, și aici, despre unele probleme privind teatrul contemporan, rosturile, stilul său etc. Mulți tovarăși au subliniat că în teatrul modern e vorba în primul rînd de o simplitate extremă. Aceasta este unul din multele puncte pe care le vom discuta...

www.cimec.ro

Nicolae Scarlat (Andrei Blaja) și Nicoleta Oancea (Anica Bucur) în „Mirele furat" de Șt. Haralamb și Stela Neagu

Simplitatea scenică trebuie să fie un *rezultat*, o încununare a unui mod de a transmite foarte direct, foarte contemporan, pornind de la ideea de bază la mijloacele de expresie ; această simplitate trebuie obținută în mod foarte complicat și foarte complex. Dacă pornim de la ea și ne urcăm pe scenă numai cu gîndul de a vorbi simplu, de a gîndi simplu ș.a.m.d., înseamnă că am început cu sfîrșitul și e normal că rezultatul nu va fi fericit.

În legătură cu dorințele întregului colectiv, privind contactul cu viața teatrală dinafara Craiovei, sînt experiențe pe care trebuie să ne străduim să le realizăm.

Astfel, eu consider că e absolut necesar ca actorul să se afle, de cît mai multe ori, nu numai în situația de interpret, ci și în aceea de spectator. Muncind, lucrînd direct, personal, captivat și capturat în scenă de ceea ce face, el nu are posibilitatea să se autoverifice. Unui regizor îi este foarte util să urmărească spectacolele, să urmărească reacția publicului ș.a.m.d. Nu cred că este mai puțin folositor pentru un actor să se verifice privind procesul de creație sau rezultatul procesului de creație al altora. Este folositor pentru noi să analizăm bine cauzele stagnării calitative, așa cum a fost caracterizată aici, a activității colectivului.

Sigur că mai sînt și alte cauze pe care le-am putut constata. Afară de deficiențele interne, afară de lipsa unui anumit nivel necesar de efervescență creatoare în colectiv, sînt și alte pricini care uneori fac greutăți muncii noastre. Se pare că a existat, de-a lungul anilor, nu știu al cîtor ani precis, dacă nu un dezinteres, dar o oarecare neglijență din partea organelor locale, față de teatrul care le este direct subordonat. Cineva a spus aici că dăm impresia — poate e puțin exagerat, dar ideea este în orice caz prețioasă — unui teatru proaspăt înființat. Eu aș aplica acest lucru și la condițiile materiale în care lucrează acest teatru. Teatrul se prezintă cu o dotare materială slabă. Sperăm însă că autoritățile locale ne vor da tot ajutorul pentru ca Teatrul Național să aibă o dotare demnă de sarcinile sale.

În colectivul nostru există dorința de perfecționare profesională, de desăvîrșire. Noi vă rugăm să urmăriți mai departe, cu atenție, munca noastră.

www.cimec.ro

TRAIAN ŞELMARU :

Vreau să subliniez în special două idei : prima e cea a atmosferei de creaţie, despre care s-a vorbit mult, şi a doua — ideea de a gîndi profund teatrul. Mie mi se pare că acestea sînt principalele lucruri care pot, dacă sînt privite cu seriozitate, să ridice nivelul calitativ al activităţii viitoare a Teatrului Naţional din Craiova. Tot ceea ce este valoros ca forţe de creaţie în teatru va putea ieşi la lumină, aşa cum s-a întîmplat în spectacolul *Arturo Ui*, pe care l-am văzut acum un an la Craiova. M-am întrebat, cum s-a putut totuşi realiza acest spectacol dificil ca montare, în condiţii care nu erau mai bune decît pentru altele. Erau acolo o serie întreagă de momente temeinic gîndite, pe care colectivul craiovean le realizase într-un spirit nou, contemporan. Spectacolul avea şi multe slăbiciuni. Dar exista o căutare, un efort de gîndire şi de interpretare într-un spirit contemporan, aşa cum s-a cerut aici tuturor spectacolelor.

În această privinţă, trebuie făcut un efort creator mai amplu, căci în această direcţie se dezvoltă în general mişcarea noastră teatrală. S-au realizat, în multe teatre din regiuni, spectacole foarte interesante : dacă n-am socoti decît acelea premiate la Concursul tinerilor actori, şi încă ar fi îndestulătoare pentru a o dovedi. Erau spectacole ale unor ansambluri care nu au, toate, un colectiv actoricesc de valoarea celui pe care-l are Craiova. Dar se simte în ele un efort de gîndire creatoare. Acolo unde s-a făcut efortul de a se găsi un program artistic, de a analiza complex repertoriul şi mesajul pe care teatrul îl are de comunicat spectatorilor, acolo unde s-a făcut o muncă profesională susţinută, izgonind de pe scenă şabloanele, retorismul, tot ceea ce este desuet, acolo s-au obţinut rezultate.

În spectacolele prezentate la Bucureşti de teatrul din Craiova există inegalităţi flagrante. În spectacolul *Năpasta*, de pildă, s-a încercat o contemporaneizare formală. Se pot aprecia în spectacol unele idei interesante ale tovarăşului Dragu, dar se pierde tocmai umanismul adînc al textului în favoarea unui naturalism desuet.

În *Răzvan şi Vidra*, care este o dramă romantic-populară, tocmai ceea ce este mai popular, tocmai prezenţa maselor, care ar fi trebuit să sublinieze caracterul profund social şi patriotic, în acelaşi timp, al piesei, tocmai lucrul ăsta mi se pare că nu s-a realizat artistic sau că s-a lucrat foarte puţin pe linia acestei idei. De aceea, cred că au dreptate vorbitorii care au spus că principalul este de a *gîndi* teatrul, de a gîndi spectacolul.

Am asistat la spectacolele teatrului lui Planchon. În *George Dandin*, el a demonstrat tocmai această gîndire regizorală exercitată asupra unui text clasic, fără nici un fel de artificii, neţintind originalitatea cu orice preţ, ci oferind o aprofundare, de mare cultură, a piesei. Atunci cînd se abordează un text clasic, e absolut necesară o foarte serioasă studiere — situarea în epocă, în condiţiile din care să reiasă tabloul social-uman despre care este vorba. În spectacolele craiovene însă, în scenografie, în regie, la textele shakespeareene şi la *Răzvan şi Vidra*, există foarte multă „libertate", ceea ce nu este totuna cu originalitatea şi cu folosirea de mijloace inovatoare. Mijloacele inovatoare trebuie să izvorască, toate, dintr-un studiu adînc, pentru a nu oferi o imagine falsificată a textului, de dragul decorurilor sau al unor efecte de lumină ş.a.m.d. Costum, decor, mişcare scenică etc. — toate acestea sînt elemente de cultură, mai ales într-un teatru naţional care se adresează unui public nou. Publicul acesta va cunoaşte marile opere ale dramaturgiei clasice universale şi romîneşti aşa cum i se prezintă pe scenă. De aceea, trebuie să ne gîndim bine cu ce imagine de cultură pleacă spectatorul de la teatru. Aceasta se cere unui teatru naţional, mai mult decît altor teatre. De aceea, mi se pare deosebit de importantă ideea atmosferei de creaţie, a culturii scenice, a culturii spectacolelor şi a gîndirii.

Este bine că a fost numit în fruntea teatrului un regizor. Să sperăm că va fi un regizor pedagog. Niciodată mai mult ca astăzi nu a fost nevoie în mişcarea noastră teatrală de un asemenea ferment animator, deoarece caracterul de ansamblu al spectacolului poate fi mult mai bine obţinut de un regizor pedagog. Cu o condiţie: ca el să pretindă ansamblului antrenament, studiu permanent, care să confere o cultură profesională actorilor, pentru a lichida improvizaţia, diletantismul. Cred că acum există condiţii favorabile pentru aceasta. Ţinînd seamă şi de posibilităţile pe care i le cunoaştem, cred că teatrul din Craiova are perspectivele unei grabnice creşteri.

www.cimec.ro

Prin teatrele din țară

VALORI ȘI PERSPECTIVE ARTISTICE LA CONSTANȚA

În peisajul general al teatrelor noastre, cel din Constanța ocupă desigur un loc aparte, așa cum însuși orașul are o situație specială în geografia economică și administrativă a țării. Spre deosebire de alte teatre regionale, e chemat să satisfacă nu numai exigențele artistice ale publicului de la sediu și din regiune, ci — pe timpul verii — și ale vizitatorilor din alte regiuni și, implicit, ale celor din străinătate, atrași de frumusețile litoralului romînesc. Cu alte cuvinte, teatrul din Constanța își desfășoară practic activitatea sub ochii atenți ai întregii țări, e o instituție de interes republican. Pe de altă parte, dar în aceeași idee, de a satisface cît mai rotund, cît mai complet, un public atît de vast, activitatea teatrului e diversificată pe secții în mai multe ipostaze artistice : dramă-comedie ; operă-operetă ; estradă-revistă ; ansamblu folcloric ; păpuși. Avem de-a face, astfel, cu un masiv „combinat artistic", căruia un aparat unic de conducere și administrare îi asigură nu numai o gospodărire bună, planificată, ci și o necesară omogenitate a orientării și calității artistice. Formula aceasta de „combinat" s-a dovedit a fi viabilă și utilă, chiar dacă în unele privințe are încă nevoie de consolidări.

Priviri de ansamblu asupra teatrului constănțean au mai apărut în presă în mai multe rînduri și e interesant de văzut, prin comparație, cum au evoluat lucrurile de atunci. Se punea, de pildă, în evidență „atitudinea favorabilă a publicului" față de spectacolele teatrului. (De data aceasta cu date statistice la mînă, constatarea se confirmă : indicele de frecventare a sălilor de teatru din Constanța e din cele mai ridicate — 90,2% la proză ; 86,6% la estradă ; 85% la păpuși ; sînt, de fapt, cele trei secții care ne interesează direct. E, prin urmare, un punct onorabil pentru teatru, de a-și fi menținut, ba chiar sporit afluxul de

www.cimec.ro

public.) În afară de aceasta, se mai semnalau un repertoriu cam „ușor", cu preferințe poate excesive pentru comedie, spectacole, în general, de ținută la dramă-comedie ; o „infuzie de talente tinere" care nu „dădeau încă randament" ; lipsă de cadre actoricești feminine de valoarea necesară ; în sfîrșit, estrada era socotită o adevărată „școală de degradare", sub raportul artei actorului.

În majoritatea lor, aceste constatări ating problemele esențiale ale unui teatru, astfel că, în analiza noastră, ne vom mișca pe aceleași linii directoare, completîndu-le sau lărgindu-le, la nevoie. Pornim, cum e și firesc, de la repertoriu. Așa cum ni se înfățișează lucrurile în perspectiva ultimelor stagiuni ca și a celei viitoare, putem vorbi despre consecvența unor

PREOCUPĂRI DE ÎMBUNĂTĂȚIRE A REPERTORIULUI

Discuția asupra lucrărilor dramatice care e bine să apară pe scenele din Constanța implică o revenire la publicul specific. Astfel, acest teatru trebuie să desfășoare o normală activitate locală : să educe și să acorde satisfacții estetice spectatorilor din oraș și din regiune. Asta înseamnă că dobrogenii trebuie ținuți la curent cu tot ceea ce e mai semnificativ în repertoriul general al teatrelor, dar cu un accent particular pus pe tematica specifică ținutului. Din acest punct de vedere, își au un loc bine definit piese ca *Febre* — care e și o piesă „dobrogeană" —, *Zări necuprinse* și *Faraonii*, aceste două din urmă din plin folositoare educării publicului din prima regiune total colectivizată a țării. De asemenea, *Cred în tine* și *Salonul 42* — în recentă premieră pe țară — se vădesc, prin lecția lor morală și profund omenească, ca titluri bine alese. În legătură cu operele clasice *Don Carlos*, de anul trecut, și chiar *Fîntîna turmelor*, ce urmează să fie montată, acestea nu constituie cele mai fericite incursiuni în literatura universală (chiar dacă cea de-a doua e o dramă „cu țărani"), fiind lucrări de mult „consumate" la alte teatre din țară.

Aici e cazul să lărgim, după cum le-am enunțat, criteriile de selecție a repertoriului. Lăsînd la o parte faptul că litoralul e vizitat în timpul verii și de alte teatre din țară, ne gîndim că nu e folositor pentru oamenii veniți la odihnă, și nici pentru localnici, să revadă piese cunoscute din multe alte montări anterioare. De aici, necesitatea unei cercetări mai profunde, mai atente a fondului de piese.

Desigur, impresia de ușurătate, lăsată acum cîțiva ani, a dispărut. Repertoriul e categoric mai consistent, balanța nu mai înclină spre comedia facilă, problematica abordată e destul de complexă. Totuși, repertoriului curent al secției de proză îi lipsește, parcă, ceva, la o privire mai atentă. Acest ceva se materializează în două aspecte : lipsă de strălucire și lipsă de originalitate. Cu excepția *Salonului 42*, teatrul constănțean nu face decît să reia programul „Săptămînii culturale a Capitalei". De asemenea, lipsește, poate cu excepția *Zărilor necuprinse*, piesa (și implicit spectacolul) de mare prestigiu artistic, care să devină cu adevărat cartea de vizită a colectivului, să-l definească în ceea ce are mai reprezentativ din toate punctele de vedere.

Mai multă prospețime, mai multă inițiativă, un timbru mai original, în sensul cel mai sănătos al cuvîntului, iată ce lipsește încă scenei de dramă a Constanței. E drept, un repertoriu care să țină seama de toate aceste considerente — adică să vină în întîmpinarea unui public atît de vast și de divers — nu e deloc ușor de alcătuit. Totuși, treptat-treptat, se poate ajunge și la împlinirea unui asemenea deziderat.

După părerea noastră, secția constănțeană de proză — a cărei producție își înregistrează momentul de vîrf în lunile de vară — are datoria să ofere cel puțin două spectacole de mare prestigiu pe stagiune : unul cu o piesă originală, altul cu o lucrare din literatura universală. Și acest prestigiu începe prin a fi

www.cimec.ro

Ileana Ploscaru (Anca) și Romel Stăncuțel (Toma) în „Febre" de Horia Lovinescu

stabilit încă de la alegerea piesei. Fiindcă, să nu uităm, timp de cel puțin trei luni, Constanța este efectiv, în materie de teatru, o scenă... „națională".

Scriind toate acestea, n-am neglijat deloc faptul că un spectacol de mare prestigiu e condiționat în aceeași măsură și de

ARTA ACTORILOR, REGIZORILOR ȘI SCENOGRAFILOR CONSTĂNȚENI

Un lucru se cuvine a fi stabilit din capul locului : spectacolele secției de proză sînt, în general, jucate îngrijit, cu respect pentru text și pentru public, unele sînt lăudabile prin omogenitate *(Salonul 42)*, altele inegale *(Faraonii)*, dar nici unul nu coboară sub o anumită cotă de exigență artistică. Desigur, aprecierea ar putea fi mai favorabilă dacă n-ar exista o problemă — deschisă de mai de mult — astăzi parcă mai acută ca oricînd : elementul actoricesc feminin. Nu vrem cîtuși de puțin să negăm existența unor actrițe de talent, dar nici Ileana Ploscaru nu poate fi folosită excesiv, fără a se prejudicia pe sine și, implicit, spectacolele ; și nici Cristina Minculescu, de prea mulți ani „cea mai tînără din colectiv", nu poate acoperi — cel puțin din punctul de vedere al vîrstei — nevoile repertoriului. În consecință, cu actrițele de care dispune, teatrul constănțean nu poate asigura pe deplin decît o treime a producției sale. În rest, fie că se ajunge la distribuții gre-

www.cimec.ro

Scenă din „Chiriţa în provincie" de Vasile Alecsandri

şite, disproporţionate, fie că se diminuează pur şi simplu nivelul spectacolelor. În prima categorie intră, de pildă, spectacolul *Febre* şi, în parte, *Don Carlos*. Între interpretul lui Toma (Romel Stănciugel) şi actriţa care o întruchipează pe Neli (Iolanda Copăceanu-Mugur) este o vizibilă nepotrivire de vîrstă (şi de stil interpretativ) care duce, implicit, la o răsturnare de raporturi, desigur nedorită de autor şi în afara concepţiei regizorale : s-ar părea că Toma s-a căsătorit totuşi din interes cu fiica doctorului Pantazi, mai în vîrstă decît el, ceea ce e contrar textului. Un lucru asemănător se petrece în *Don Carlos :* Marcela Sassu, actriţă cu sensibilitate şi cu un foarte frumos timbru al vocii (am ascultat-o cu multă plăcere spunînd versurile „Luceafărului" într-un recital închinat lui Eminescu), s-a simţit stingheră, nelalocul ei, în prinţesa Eboli. În cealaltă categorie intră *Faraonii,* recentă premieră a stagiunii. Spectacolul — în regia atentă a lui Val Mugur — ar fi fost integral izbutit, dacă interpretele rolurilor feminine (cu excepţia Marietei Mihalcea) n-ar fi adus cu ele un ton de oarecare vulgaritate şi, în orice caz, de diletantism. (Scena beţiei femeilor devenite stăpîne în colhoz, bunăoară, e simţitor degradată din pricina aceasta.)

Un spectacol mai omogen, şi ca atare mai valoros, e *Marele fluviu îşi adună apele*, unde cuplul Ileana Ploscaru (Caterina) şi Constantin Drăgănescu (Milan) e remarcabil. S-a ajuns în această reprezentaţie la o mare simplitate, prin simplificare esenţială, în toate compartimentele : joc actoricesc, regie (Constantin Dinischiotu), scenografie (Camillo Osorovitz). Dar, atenţie, totuşi : o simplitate care se apropie, fără să-l atingă, de pragul primejdiei de a deveni inexpresivă. (E poate şi cazul unei uşoare scăderi de tensiune în spectacol, în faza actuală, *Marele fluviu* fiind o premieră a stagiunii trecute.)

Cel mai izbutit, cel mai întreg şi mai omogen spectacol, la ora actuală — poate şi fiindcă e mai proaspăt — rămîne *Salonul 42* de Serghei Alioşin, în regia lui Petru Mihail. Textul e descifrat şi pus în valoare — pentru a împrumuta un termen din muzică — cu o exactitate de metronom : nici o măsură nu e sărită, nici o notă nu e prelungită peste indicaţie. Pe această riguroasă urmărire a semnificaţiilor textului s-au putut construi compoziţii actoriceşti valoroase atît prin vigoare, cît şi prin nuanţe. Remarcabilă e astfel realizarea lui Jean Ionescu, care a dat scriitorului Novikov — pe lîngă forţa şi integritatea cuvenite — o profundă căldură umană, atît în relaţiile familiale, cît şi în cele sociale. În rolul fătarni-

www.cimec.ro

Moment din spectacolul de estradă „Mozaic—Constanța"

culul Prozorov, Dem. Hagiac e suplu și echilibrat, dovedind un real simț al nuanțelor comice. Toți ceilalți actori sînt distribuiți la locul lor și dau un randament corespunzător, de la Gheorghe Bănică (Medicul intern), Ileana Ploscaru (Xenia), Mircea Constantinescu-Govora (Terehin) la Emil Iencec (care, în rolul Profesorului, și-a răscumpărat, în parte, impresia de-a dreptul supărătoare lăsată cu Marele Inchizitor din *Don Carlos).* Scenografia lui Aurel Florea e esențială, eliberată de prisosuri, elegantă și aerată, iar în tablourile din parcul sanatoriului are poezie, în soluția simplă a perdelelor sugestiv colorate și desenate. (Tot Aurel Florea semnează și decorurile vioaie, savuroase de la *Faraonii.* Singurul prisos aici sînt simbolurile inutile, ale visului.)

În general, sectorul masculin al colectivului de actori cuprinde elemente de valoare, care permit susținerea unui repertoriu din cele mai complexe și pretențioase. Se poate vorbi astfel de umorul măsurat și de omenia lui Costel Rădulescu *(Faraonii, Febre),* de vioiciunea tonică a lui Emil Sassu *(Febre, Marele fluviu),* de cerebralitatea caldă a lui Mircea Constantinescu-Govora *(Don Carlos, Salonul 42, Marele fluviu),* de compozițiile comice originale ale lui Constanțin Guțu, de naturalețea lui Alexandru Mereuță *(Febre, Faraonii).* Dar, mai ales, trebuie subliniată existența unui „quator" interesant de tineri : Gheorghe Bănică-Romel Stănciugel-Vasile Prisăcaru-Constantin Drăgănescu. Atît în repertoriul contemporan, cît și în cel clasic, aceștia au dovedit talent, vivacitate, aplicare profesională. În Gheorghe Bănică, teatrul are un actor de o frumoasă ținută scenică, inteligent, însetat de căutări creatoare, cu o disponibilitate actoricească multilaterală. Romel Stănciugel are aplomb și o bună comunicare cu partenerii (dar i-am recomanda să se dezbare de afectările din vorbire și gest, care amenință să devină manieră). Vasile Prisăcaru e de o expresivitate directă, capabil de adîncimi ale trăirii scenice (dovadă e rolul destul de dificil al lui Frîncu din *Febre,* după cum reușit e, după părerea noastră, experimentul cu Filip din *Don Carlos).* În sfîrșit — recomandîndu-i mai multă seriozitate profesională — Constantin Drăgănescu vădește calități promițătoare atît în dramă, cît și în comedie (savuroasă — pe lîngă Milan din *Marele fluviu* — apariția de o scenă în rolul Machidon din *Febre).*

Un capitol aparte trebuie deschis în legătură cu cei doi artiști emeriți ai colectivului : Mania Antonova și Constantin Morțun. Întîmplarea (?) a făcut să

www.cimec.ro

nu-i vedem decît în roluri cu totul episodice. Păcat: ar trebui să se insiste mai mult pe valorificarea capacităţii lor. Bunăoară, amîndoi ar fi fost cu totul indispensabili distribuţiei din *Faraonii*, căreia i-ar fi împrumutat o suculenţă şi o eficacitate sporite.

Pe lîngă cele spuse, fragmentar, despre cei doi regizori ai teatrului — Constantin Dinischiotu şi Petru Mihail —, se mai poate adăuga că ne bucură fuga lor de exhibiţionism, căutarea unor soluţii drepte şi eficace pentru a ajunge la expresivitate, felul limpede în care conduc vorbirea şi mişcarea actorilor în scenă. Ne-am îngădui totuşi să semnalăm — ca o trăsătură generală — un oarecare abuz în utilizarea efectelor de lumină (prea multe sputuri şi pistoale de urmărire atunci cînd nu e necesar), ca şi a sonorizării (difuzorul care înlocuieşte, uneori inutil, vocea actorului în scenă). Amîndoi regizorii au personalitate şi siguranţă în munca lor, dar mai ales Dinischiotu, sîntem convinşi că poate da mai mult, îndeosebi pe planul fanteziei, al bogăţiei de soluţii artistice.

Înrudite cu scena de dramă şi comedie, cel puţin prin prezenţa actorilor de proză, sînt preocupările secţiei de estradă. Spre deosebire de constatările din trecut,

ESTRADA E ÎN ASCENSIUNE

Spectacole armonioase şi elegante, spectacole în general de bun-gust, cu o binevenită vervă a actualităţii şi — în ceea ce ne interesează — cu buni actori de proză. *Mozaic-Constanţa* de Eugen Mirea şi Saşa Georgescu e un exemplu cunoscut acuma unui cerc larg de spectatori. Dar nici *Rideţi şi cîntaţi cu noi* de Mircea Crişan, Al. Andy, Radu Stănescu şi Gelu Manolache, deşi cu textul preluat de la un alt teatru, nu se situează mai prejos. Scenete sau cuplete ca „Inspectores", „Muzica în restaurante", „Un caz rar", „Aurică, băiat bun", sau „Rudele" *(Mozaic-Constanţa)* pun în evidenţă calităţi de conţinut şi de umor sănătos, ca şi posibilităţile variate, colorate, ale interpreţilor Jean Constantin, Gelu Manolache şi Ion Duţu. Acelaşi lucru se poate susţine şi despre numerele: „Birocraţie", „Conferinţă", „Babele", „Un doctor pe zi" din *Rideţi şi cîntaţi cu noi*. Actorii pomeniţi desfăşoară un joc plin de vervă, se mişcă uşor şi vorbesc corect, şi uneori cîntă cu mult simţ muzical. Exemplul lor ar putea fi folosit fără teamă de către cîntăreţii de muzică uşoară, care — lăsăm la o parte muzicalitatea — sînt în genere statici, stingheri, insuficient de supli şi pînă la urmă inexpresivi (cu excepţia trioului Do-Re-Mi).

Schiţe de costume de Febus Ştefănescu pentru „Don Carlos" de Schiller

www.cimec.ro

O inițiativă meritorie a secției de estradă este cuprinderea în repertoriu a vodevilului clasic romînesc. Începutul a fost făcut cu *Chirița în provincie* de Alecsandri. Pentru Chirița s-a recurs la un util „schimb de experiență" ; rolul e jucat în travesti de actorul Constantin Guțu de la secția de dramă, care l-a conceput pe linia bunei tradiții ieșene, ilustrate de Miluță Gheorghiu. Spectacolul a relevat totodată deosebita vitalitate scenică a lui Jean Constantin (Guliță), ca și putința de a se diversifica a lui Gelu Manolache (Leonaș). Și, fiindcă tot e vorba de osmoza dintre secții, ne gîndim că ar fi folositor pentru teatrul constănțean ca schimburile de actori să continue, dezvoltîndu-se. De pildă, pe scena estradei ar putea apărea cu succes și cu prospețime Gheorghe Bănică, ale cărui virtuți de mim sînt cunoscute, sau Mircea Constantinescu-Govora, pentru umorul său specific, după cum, pe de altă parte, Jean Constantin și Gelu Manolache ar putea juca într-un spectacol al prozei, bineînțeles nu numai de dragul experimentului, ci atunci și acolo unde s-ar ivi oportunitatea. În aceeași ordine de idei, regizorii de la proză ar putea pune o vorbă, dacă nu și mîna, la unele spectacole de operă, cum e, de exemplu, *Rigoletto* — în recentă premieră — muzical bine pus la punct, dar deficitar ca regizare. (Scena pe care evoluează cele două secții e doar aceeași.)

Estrada are în perspectivă un nou spectacol, intitulat — programatiy — *De calitate*, rezultat din colaborarea lui Eugen Mirea cu doi autori constănțeni, Ion Drăgănescu și Ovidiu Dumitriu. În continuarea inițiativei cu *Chirița*, e prevăzută *Baba Hîrca* de Millo și, în plus, *Șapte păcate* (unde colaborarea cu proza se impune de la sine).

Recomandînd secției de estradă să aducă interpretarea vocală și scenică a soliștilor la nivelul excelentei sale orchestre — pregătită și condusă de Aurel Manolache — și al celor mai buni dintre comedieni, să ne oprim și la secția de păpuși, la care am constatat în primul rînd

FANTEZIA ȘI ÎNDEMÎNAREA PĂPUȘARILOR

Repertoriul acestora e destul de bogat, dintre cele mai interesante spectacole putîndu-se cita : *Albă ca zăpada* de Magdalena Manoilescu, *Marele vrăjitor* de Gubarev, *Rochița cu figuri* de Viorica Filipoiu, *Cu 100 de kilometri spre iad* de P. Pillepp și K. Diezmann, *Spaima dovlecilor* de Chira Dragomir. Cel mai reprezentativ rămîne însă — ca un fel de sinteză a calităților acestui teatru — *Micul prinț* de Letiția Gîtză, după Saint-Exupéry. La secția de păpuși am re-

www.cimec.ro

marcat, cu această ocazie, ceea ce se observă mai puțin la secția-mamă, mai multă efervescență, mai multă vioiciune în căutarea de căi artistice noi, cu un cuvînt, mai multă prospețime. *Micul prinț* e o mărturie. Spectacolul e străbătut de o undă continuă de poezie, susținută atît de imaginea mișcată a păpușilor și a cadrului plastic, cît și de vocile interpreților. Iese în evidență mînuirea Băiețelului (Micul prinț) de către Aneta Forna și Elisabeta Surulescu, ca și soluțiile plastice, pline de imaginație — cu bune efecte de luminozitate —, prin care se realizează personajul Regelui, al Vanitosului sau al Geografului. În ce privește interpretarea dialogului — în general bine timbrată —, de o remarcabilă sugestivitate, prin căldură, prin candoare, prin limpezime, e vocea Anetei Forna. Păpușile au o întruchipare firească, între o soluție de stilizare și una de reflectare veridică a naturii, în viziunea Lucicăi Cristescu (mai puțin Floarea de pe planeta Micului prinț, cam ștearsă, lipsită de seva). Totul e girat cu multă sensibilitate față de valorile de conținut și de plasticitate, de către regizorul Claudiu Cristescu, care e și interpretul (pe viu) al Pilotului. (Remarcăm plutirea „interplanetară" a Băiețelului, căutarea lui prin deșert, întîlnirea cu Pilotul și despărțirea lor emoționantă : prin aceste momente, și altele încă, spectacolul devine un adevărat poem al dragostei de oameni.)

Pentru stagiunea viitoare — secția mai are cîteva obligații de onorat, în premiere, pe stagiunea aceasta — repertoriul păpușarilor va cuprinde, probabil, *Băiatul și gheața* de V. Andreovici și S. Prokofieva, *Drumul piperului* de Costel Popovici, un basm românesc, ca și o piesă de actualitate rezultată din concursul pentru cele mai bune piese originale de păpuși. Secția mai trebuie să se îngrijească să realizeze un ritm corespunzător în planificarea și organizarea producției sale, care par a lăsa încă de dorit.

ÎN LOC DE CONCLUZII

Teatrul de Stat din Constanța merge pe un drum bun. Pentru a-i completa imaginea, trebuie să mai adăugăm asidua activitate a tuturor secțiilor în deplasare, patronarea unor colective de amatori (Casa de cultură din Tulcea a obținut premiul I la Festivalul „I. L. Caragiale" cu *Zări necuprinse*, în regia lui Const. Dinischiotu și cu concursul actorilor constănțeni.) Demne de menționat sînt și conferințele sau aniversările organizate de teatru, cu participarea unor personalități competente. Am asistat la una din aceste manifestări — aniversarea apariției „Luceafărului" —, care a constituit o contribuție remarcabilă la viața culturală a capitalei dobrogene. Nu putem trece cu vederea calitatea — de text și de prezentare grafică — a programelor de sală.

Am plecat de la Constanța cu păreri bune despre teatrul de acolo. Dar, există premise și posibilități pentru ca aceste păreri să poată deveni și mai bune. Pentru valorificarea tuturor acestor resurse, după părerea noastră, ar trebui să se obțină :

1. un repertoriu mai original, rod al unei discuții adîncite și atente la tot ce e valoare proaspătă și, implicit, la criteriile amintite, de satisfacere a unui public atît de larg și de complex ;
2. stimularea mai activă a capacității regizorilor și scenografilor (decorurile la *Don Carlos* ale lui Febus Ștefănescu sînt greoaie și „vechi", frumoase costumele, în schimb) ;
3. cadre actoricești feminine, în special tinere ;
4. în general, mai multă tinerețe, mai multă prospețime, mai puțină automulțumire cu roadele de pînă acum, mai ales la proză, unde — lipsind deocamdată un șef de secție — se face simțită absența unui animator.

Teatrul de Stat din Constanța trebuie să atingă cît mai curînd nivelul unui teatru republican, care îi și este destinat. Iată că, vrînd-nevrînd, am ajuns la una din posibilele definiri ale *profilului* acestui teatru...

Florian Potra

www.cimec.ro

Cultura rolului

Frederic, regele Prusiei, a făcut soldaților săi uniforme noi, cu manșete albe, dar după o vreme, observînd că acestea se încenușesc pentru că grenadirii se șterg la gură cu dosul mînecii, a poruncit să li se coase în acel loc al mundirului nasturi tăioși de metal. Purtăm și azi la antebrațele surtucelor cîte trei bumbi ascuțiți, fără să știm de ce. Pe la mijlocul veacului al șaptesprezecelea, pe cînd era moda ca oamenii cu ifose să aibă locuri chiar pe scena teatrului, unii filfizoni beți obișnuiau să cadă în sală ; cineva, un francez isteț, a construit o rampă care să împiedice ori măcar să îndulcească asemenea accidente. Cu timpul, s-au pus aici luminări, pe urmă felinare, becuri. Multe teatre păstrează și azi rampa, fără să știe de ce. Cîndva, de mult și nu chiar prea, unii actori primeau rolul de la directorul trupei sau de la regizor, îl învățau pe de rost și apoi îl spuneau pe scenă cum se pricepeau, fără să știe despre ce e vorba în restul piesei, cine a scris-o și de ce se joacă. Se mai observă oare și azi asemenea moștenire ? Greu de crezut. Dar o anume indiferență actoricească față de piesa întreagă parcă tot se mai întîlnește cînd și cînd ; și cîte o doză de nepăsare față de public, păstrată din vremea cînd publicului obez și obtuz îi erau indiferenți artiștii ; și cîte un rest de părere că artistului nu-i este necesară cultura, rămas pesemne din preistoria artei, cînd histrion era sinonim cu paiață. Progresul teatrului se realizează învingînd asemenea prejudecăți, reconsiderînd mereu opiniile care s-au perimat, lărgind, în lumina dezvoltării, acele noțiuni teoretice care rămîn, la un moment dat, cu o sferă prea îngustă.

Cerința unui actor cu o vastă *cultură generală* — cerință veche și stăruitoare — e cu atît mai imperioasă azi și cu atît mai mult la noi, unde transformările social-istorice au revoluționat și cultura, dîndu-i un caracter de mase și integrînd-o ca factor constitutiv în procesul de formare a unui om nou. În general însă, accepția termenului de cultură generală, în ceea ce-i privește pe actori, este cultura artistică, considerîndu-se adesea că aceasta înseamnă să citești versuri,

www.cimec.ro

să asculți muzică, să vizitezi muzeele, să consumi literatură și cinematografie. Dar în vremea noastră știința capătă o importanță considerabilă în societate, problematica științifică se extinde asupra multor domenii ale vieții sociale, numărul oamenilor de știință crește într-un ritm mai înalt decît ritmul de creștere al oricărei altei categorii de lucrători, depășind chiar ritmul de creștere al populației. După părerea lui John Bernal, peste un secol, aproximativ 20% din populația globului se va ocupa direct sau indirect cu rezolvarea sarcinilor științifice; academicianul N. N. Semenov afirmă că în viitor jumătate din omenire va participa într-un fel sau altul la munca științifică [1]. Implicit, accepția termenului de cultură generală se lărgește mult.

Tot astfel, cerința unei vaste *culturi de specialitate* — adresată actorului — e mai veche și are cu atît mai mare îndreptățire astăzi, la noi, cu cît exigențele față de calitatea artei cresc continuu. În accepția curentă, cultura de specialitate definește mai ales cunoștințele în materie de literatură dramatică, experiențe și sisteme actoricești și regizorale, istoria teatrului [2]. Sarcinile social-istorice ale artei ridică însă problema lărgirii conținutului termenului de cultură de specialitate, care are a cuprinde azi și cuceririle cele mai noi ale esteticii ca știință a legilor creației. Procesul de creație, în conformitate cu legile frumosului — zice estetica —, presupune că omul nu poate crea independent de însușirile existente în mod obiectiv, de caracterul și calitatea externă și internă a obiectului. Dar obiectul artei este omul văzut în relațiile și condiționările sale sociale; reflectarea în arta realist-socialistă a omului nou și a noilor relații sociale din țara noastră implică studiul științific al realităților și al creației însăși.

Pe aceste considerente apare și cerința unei munci calitativ superioare, diferită de trecut, a actorului asupra rolului. Nu se mai poate lucra rolul în formula muncii de cabinet și cu exclusivă raportare la text. Teatrul modern se bizuie pe sporirea coeficientului de aport actoricesc în actul de creație teatrală, în funcție de lărgirea menirii educative a artei, de exigențele estetice ale întregii societăți și de aspirația generală spre un stil contemporan.

Și apoi, firește, trebuie înfrîntă prejudecata culturii ca depozitare avară și oarbă de cunoștințe menite să mobileze memoria, precum vechiturile un magazin de consignație. Cultura artistului e un proces de asimilare continuă și raportare la obiect, orientat spre funcțiile principale ale artei sale, ținînd seama de dinamica gustului publicului și propriile nevoi spirituale de cetățean al lumii socialiste. În creație, ea se exprimă în fondul sufletesc și orizontul personajului, în contemporaneitatea lui. Și, în ultimă instanță, condiționează viabilitatea lui artistică.

Cîte personaje nu bat la poarta memoriei noastre intelectuale și afective? Într-un an teatral se perindă prin fața ochilor noștri sute și sute de personaje, o mulțime fremătîndă, colorată, felurite chipuri și siluete care aspiră nu numai să-și trăiască viața scenică, ci și să se impună amintirii. Unele și rămîn, lumina altora pălește treptat pînă se preschimbă într-o umbră, iar cele mai multe trec pentru veșnicie în împărăția uitării. Nu-i pierdem din memorie pe Matei din *Citadela*, pe Ceocîlteu sau pe Nila, o păstrăm vie în conștiință pe Valia-Iulia Borisova sau pe Mercadet-Vilar, ne rămîn ca printr-o ceață Millo-Director sau Jules Durand (nu mai ținem minte cum arătau), după cum nu ne mai amintim cum se numeau protagoniștii *Văduvei istețe* sau tinerii din *Viori de primăvară*, și i-am uitat cu totul pe cei din *Din prea multă dragoste*. În lupta pentru o viață scenică îndelungată și rămînerea în panteonul artei, personajul e pregătit, înarmat de autor și făcut să acționeze de către actor. Izbînda lui depinde de mulți factori, dar hotărîtor e sensul existenței sale sau, mai exact, modul în care își înscrie existența în universul spiritual al contemporanilor, cum contribuie la soluționarea uneia sau a alteia din problemele timpului, ale formării unei conștiințe noi.

---

[1] Interesante considerații și date pe această temă, în articolul redacțional „Rolul științei în societatea contemporană" din revista „Probleme ale păcii și socialismului", nr. 4/1963, pp. 44—46.

[2] Ani de-a rîndul, în vechile Conservatoare de artă dramatică materiile de cultură specială se rezumau la un singur curs. În cartea „Am ales teatrul", Maria Filotti notează: „incontestabil că programul Conservatorului, așa cum era pe atunci (anul 1922 — *n.m.*) nu corespundea deloc cerințelor multiple ale pregătirii unui actor, el neglijînd cu totul cultura generală... viitorul actor urma pe vremea aceea la Conservator un singur curs de cultură generală, cel de istoria literaturii dramatice. Mai tîrziu s-au adăugat și lecții de dans ritmic. Atît." (pp. 194—195).

www.cimec.ro

Într-o asemenea raportare largă dar necesară, făurirea unui personaj scenic e un act însemnat de cultură artistică, presupunînd un creator cult. Tocmai de aceea, interpreții intră în acest vast laborator artistic care e teatrul, după ce au absolvit o școală superioară unde învață multe despre profesie și meseria însăși. Ceea ce se învață mai puțin la școală, și aproape deloc după isprăvirea ei, este metodica studiului continuu asupra rolului, pornind de la ideea că, pentru făurirea fiecărui nou personaj, între talentul cu care se naște actorul și meșteșugul pe care l-a dobîndit trebuie să se producă scînteia electrică a fuziunii, mediul necesar acestei fuziuni constituindu-l nu textul personajului, care e un dat elementar, ci cultura rolului. Altminteri, avem de-a face — și adeseori chiar așa se și întîmplă — cu transpuneri nu cu creații, cu distribuții nu cu o lume scenică, cu actori nu cu artiști. „Înainte de a fi actriță, ea e artistă" — scria de mult Camil Petrescu despre o protagonistă [3], făcînd o distincție fină între artă și meserie, căci orice actor știe să joace un rol, așa cum orice pictor știe să reproducă natura în culori, orice gazetar să scrie un articol, orice croitor să taie stofa veșmîntului după măsura luată cu centimetrul ; dar pentru a crea un personaj, a-i da individualitate, a-l face să trăiască strălucitor, e nevoie de organizarea tuturor facultăților spirituale și harurilor naturale spre un țel determinat, în încordarea prelungită a studiului și observației directe asupra naturii umane.

În construirea personajului, actorul se folosește de text și de harul său natural, iar uneori rămîne la aceste date elementare, care constituie numai premizele. Așa iau naștere personaje „pasabile", care „trec" — și prin spectacol și prin memoria publicului. Materia literară și talentul interpretului sînt necesare, nu și suficiente. Julius Lips, care a stat multă vreme printre indienii navaho, pueblo și hopi din America de Nord, povestește că locuințele lor sînt făcute din aceeași piatră care se folosește și la ridicarea zgîrie-norilor și că seamănă surprinzător cu așa-numitele „pent-houses" care, construite pe clădirile înalte din New York, sînt socotite simboluri ale inventivității moderne [4]. Între constructori e însă o distanță culturală imensă și, în orice caz, arhitectului îi este necesară cunoașterea a tot ceea ce are legătură cu viitoarea clădire. Cu atît mai mult actorului, care este și arhitectul, și clădirea însăși. El realizează caractere, și acestea i se cer pe cît de plurivalente în relațiile cu universul ambiant, pe atît de diverse în structura lor interioară ; pe cît de capabile în posibilitatea de a cunoaște lumea, pe atît de puternice în a se autocunoaște. Camil Petrescu lega, cu o mare perspicacitate estetică, cunoașterea de realismul personajului, constatînd că „cu cît un organism moral e mai complex, mai adînc, mai ramificat, mai sensibil la contactul cu lumea exterioară, cu atîta *e mai real.* Dacă, răsfrînt în interior, ia cunoștință de el însuși, e încă *și mai real.*" [5]

Cred că actorul trebuie nu numai să cunoască tot ceea ce se referă la personaj, ci să și descopere într-un fel acest *tot.* În cazul unor piese de o anume factură, *tot*-ul pare să însemne, la prima vedere, foarte puțin și să inducă deci în eroare. Teatrul modern cuprinde destul de numeroase simboluri, abstracțiuni, alegorii, într-o piesă sau alta apar forme criptice, se scriu fabule dramatice, iar pentru descifrarea lor e necesară uneori o cheie nu prea complicată. Aparent, personajele unor piese moderne sînt lesnicioase și simple, întrucît sînt despuiate de identitate, biografia lor e elementară, aspectul fizic e lipsit de importanță, și au o trăsătură dominantă care e și axul lor dramatic. Despre domnul Biedermann din *Incendiatorii* de Max Frisch afli numaidecît, din expoziția piesei, că e un mic-burghez rău și laș, iar pe parcursul acțiunii nu i se mai adaugă alte caracteristici. Nici nu e precizată țara în care se petrec faptele. Dar e aproape imposibil să se cucerească planul de generalizare urmărit de autor, rechizitoriul arzător împotriva micii burghezii vest-europene, care deschide cu bună știință ușa neofascismului, dacă nu se studiază amănunțit contradicțiile adînci care-l macină pe acest mic-burghez ca *tip* al societății burgheze actuale, presiunea pe care o suportă din partea marelui capital și spaima de muncitorimea organizată, nevoia de a găsi sloganuri convenabile situației sale economice și sociale și miopia obtuză cu care își însușește lozincile demagogice ale neofasciștilor, dorința de a nu merge

---

3 În „Opinii și atitudini", Editura pentru literatură, 1962, p. 364. Și nu numai aici. În prima notă de subsol din „Patul lui Procust", e notat răspicat : „Am avut întotdeauna convingerea — și azi mai înrădăcinată ca oricînd — că «meseria», «meșteșugul» sînt potrivnice artei".

4 „Obirșia lucrurilor", Editura științifică, 1958, p. 50.

5 Op. citat, p. 333.

www.cimec.ro

prea departe şi incapacitatea de a se opri ori schimba drumul. În asemenea cazuri, actorului îi sînt necesare numeroase date care să-i deseneze latura generală a imaginii artistice şi să-l sprijine cît mai exact în procesul de abstractizare. Aş îndrăzni să spun că sînt din ce în ce mai numeroase împrejurările — cel puţin pentru transpunerea dramaturgiei moderne — în care interpreţii trebuie să dobîndească şi o *fantezie ştiinţifică*. Căci, cînd nu se descoperă esenţele şi se rămîne numai la aparenţe, se sărăceşte sau se desfigurează personajul, ba chiar i se deturnează şi înţelesul. Personajul principal din *Al patrulea* poate să fie tipul intelectualului american mijlociu care, în condiţiile primejdiei unei noi conflagraţii, se regăseşte pe sine ca luptător pentru o lume dreaptă, ca om, îndrăgostit, prieten — şi aşa a şi fost la Bucureşti, cînd l-a jucat Septimiu Sever ; dar poate fi numai fostul soldat, speriat acum că e căutat de nişte vechi tovarăşi de arme pentru o acţiune primejdioasă, pe care în cele din urmă o acceptă fără o prea mare tragere de inimă — aşa cum a apărut în spectacolul ploieştean cu aceeaşi piesă. Considerat numai în angrenajul strict al intrigii, Esop, în *Vulpea şi strugurii*, s-a arătat în unele reprezentaţii ca un caz ciudat de bărbat monstruos, care, cu inteligenţă mucalită, cucereşte două femei frumoase ; dar în cel puţin un spectacol s-a înfăţişat într-adevăr ca un simbol al înţelepciunii omeneşti, înfrîngînd mitul fals al superiorităţii intelectuale a stăpînului faţă de sclav, proclamînd libertatea ca un drept inalienabil al omului.

Cunoaşterea, necesară, a tot ceea ce are legătură cu personajul se referă şi la piesele în care se reflectă evenimente concrete, care reproduc tipuri istorice autentice sau împrejurări istorice reale. Şi aici însă, *tot*-ul trebuie determinat de actor, înlăturîndu-se eroarea studiului parţial, unilateral, al elementelor formal reconstitutive. Prea adesea se cercetează numai costumul, mişcarea, grima, pronunţia textului, copiindu-se tablouri de epocă, uitîndu-se în schimb că veritabilul concret-istoric se obţine prin raportarea la condiţia socială a personajului, la configuraţia spirituală a epocii. Numeroasele şi îndelungatele convorbiri ale lui Camil Petrescu cu Mihai Popescu tindeau să elucideze în primul rînd natura reacţiilor lui Bălcescu în diferite circumstanţe, ţinînd seamă de luciditatea sa politică şi formaţia sa romantică. Lucia Sturdza Bulandra era interesată totdeauna să descopere acele date ale personajului care depăşeau identitatea lui strictă : „Un tip oarecare, produs al modei timpului, este uşor de observat : particularităţile care îl deosebesc sînt foarte izbitoare şi relativ puţine la număr ; ele consistă, în cele mai multe cazuri, în îmbrăcăminte, în felul de a vorbi, de a umbla etc. Pe scurt, sînt manifestări exterioare izvorîte din capriciul timpului în care trăieşte şi odată cu care va muri. Se pot nota cu mare înlesnire. Nu putem spune acelaşi lucru cînd e vorba de tipurile eterne, de caracterele nepieritoare... într-unul din ele noi studiem o mie de suflete... Observaţia noastră nu se mai mulţumeşte cu manifestările externe, ea vrea să cunoască sufletele, ...deosebindu-se între ele prin infinitele circumstanţe în care natura şi societatea le-au format". [6]

Oare nu din cauza cantonării obsesive în muzeistică, arhivistică, arheologie s-au expediat adesea mari piese istorice din repertoriul naţional în zona unei factologii plicticoase ? Este relativ greu să contesti autenticitatea exterioară a apariţiilor lui Ştefăniţă-Vodă şi Luca Arbore în vreuna din nu puţinele reprezentări ale *Viforului*, deşi, desigur, uneori poţi să te întrebi dacă tînărul domn umbla în permanenţă cu coroana pe cap, sau dacă vîrstnicul său sfetnic năduşea şi iarna şi vara înfăşurat în blăni de samur [7]. Nu s-a obţinut însă nicăieri, deocamdată, o identitate spirituală, o explicare istorică veridică a personajului şi a ţelului său. Şi chiar dacă s-ar fi ajuns la concluzia că nu se află clară nici în piesă, tot ar fi fost de aşteptat ca vreunul din interpreţi s-o *propună*. Dan Nasta, de pildă, a propus-o pentru Despot-Vodă (la Iaşi), reliefînd în personalitatea eroului cărturarul umanist şi diplomatul subtil, în permanentă contradicţie cu aventurierul dornic de măriri şi condotierul lipsit de scrupule.

---

6 Lucia Sturdza Bulandra, „Amintiri... amintiri...". Editura de stat pentru literatură şi artă, ediţia a II-a, 1960, p. 256.

7 Această întrebare s-a şi pus într-un fel, argumentîndu-se amuzant — şi în acelaşi timp cu logică şi istoricitate — că Ştefăniţă nici nu purta coroană... (vezi articolul „Caiet de regie" de Victor Eftimiu, în „Contemporanul", nr. 22 din 31 mai 1963).

www.cimec.ro

Teatrul cult cere, aşadar, actorului să nu se rezume la generalităţi privind personajul şi nici să nu se restrîngă la autenticul exterior. Se impune din ce în ce mai stăruitor cunoaşterea *problematicii* eroului. Azi nu se mai poate juca Hamlet numai purtînd costumul de catifea neagră şi arborînd un aer meditativ. Dacă actorul e serios faţă de propriul său talent, faţă de autor şi de public, atunci va trăi drama personajului, căutînd să-i afle rădăcinile. Conştiinciozitatea artistică îl va trimite la bibliotecă, nu numai pentru a citi memorii şi comentarii despre rol şi scriitor, ci pentru a reface biografia tînărului prinţ danez. Hamlet era un intelectual al vremii, şi e important de ştiut cam ce fel de discipline s-ar fi studiat la o universitate ca aceea din Wittenberg, ce anume filozofie curentă din epocă i-a predat Shakespeare, ce concepţii despre adevăr poartă fiul de rege. Este aproape imposibil să-ţi propui a-l interpreta pe Galileu, fără să cunoşti bine viaţa lui şi marile sale descoperiri, fără să ştii măcar în linii generale ce anume dogme aristotelice şi erezii ptolomeice a sfărîmat şi care anume principii noi ale lui Copernic le-a apărat şi propagat. Fără să cunoşti, măcar şi foarte sumar, teoriile sale — care statorniceau noua metodă ştiinţifică, experimentală, întemeiau ştiinţa dinamicii, opuneau principiul cauzalităţii concepţiei teleologice, pulverizau dogma geocentrismului şi basmele antropomorfice — nu poţi pricepe nici furia grozavă a bisericii împotrivă-i sau mînia dezlănţuită a scolasticilor; după cum nu poţi înţelege nici fenomenul extraordinarei popularităţi a descoperirilor sale, care corespundeau sarcinilor puse oamenilor de ştiinţă ai vremii de dezvoltarea societăţii. Şi, bineînţeles, nu poţi realiza pe scenă viaţa spirituală a acestui om neobişnuit care, în bezna cumplită a unui ev luminat de ruguri, a îndrăznit să-şi asume răspunderea — precum însuşi zice — de „a apărea în mod public, în faţa lumii, ca martor grăitor de adevăr“ [8]. Oarecum asemănător se pune chestiunea şi în ceea ce-i priveşte pe constructorul Solness, profesorul Higgins, inginerul Somov, care — deşi n-au existat vreodată aievea — s-au născut în gîndirea lui Ibsen, Shaw, Gorki ca tipuri inspirate de realitatea vremii, nu numai în constituţia lor psihică şi etică, ci şi în calitatea profesională care, la rîndul ei, era aleasă, extrasă dintr-un anumit cîmp problematic ce se cere studiat pe coordonatele indicate de piesele respective.

Şi tot astfel se cer a fi examinate, în arie largă, şi condiţionările problematice ale disputei între oamenii de ştiinţă Proca şi Athanasescu din *Steaua polară*, sau solul filozofic şi climatul spiritual din care se nutreşte polemica lui Platonov din *Oceanul*, împotriva falselor aparenţe şi a ideilor eronate despre principialitate, încredere, prietenie.

Cu alte cuvinte, azi capătă o pondere hotărîtoare, în munca de construire a personajului, cunoaşterea de către actor a *ideilor* eroului şi ale epocii sale. G. Tovstonogov vede în cantitatea de studiu şi cugetare cheltuită de actor, însăşi măsura contemporaneităţii artei actoriceşti: „calitatea esenţială care conferă contemporaneitate artei actorului este intelectul, încordarea minţii. Dacă înainte această calitate era o particularitate individuală a talentului unui număr mic de artişti cu adevărat mari, acum ea trebuie să devină elementul principal şi determinant în stilul jocului actoricesc al fiecărui interpret. În esenţă, în teatrul contemporan, particularitatea fundamentală a caracterului scenic trebuie să devină stilul deosebit, individual, de gîndire, atitudinea eroului faţă de lume exprimată într-un mod specific de reflecţie“ [9].

Cultura înaltă a rolului este şi posibilitatea cea mai eficientă de contact creator între actor şi autor, între actor şi regizor, între actor şi spectator, între actor şi spectacol. Căci a cunoaşte tot ce e necesar despre Robespierre înseamnă să refaci cel puţin o parte din drumul străbătut ani de-a rîndul de Romain Rolland prin vrafuri de cărţi, documente, imagini, mărturii despre Revoluţia Franceză —

---

8 În „Dialoguri“ — „Dialogul asupra celor două principale sisteme ale lumii — ziua întîi“. Cît de profund i-a studiat viaţa şi opera Brecht (şi apoi regizorul Engel şi actorul Busch) se poate vedea chiar şi din amănunte. Scena carnavalului din piesă (şi din spectacolul teatrului berlinez) înfăţişează într-o imagine puternică urmările binefăcătoare ale muncii chinuitoare a savantului, de propagare în popor a adevărurilor descoperite de el: o bucată de vreme Galileu a umblat cu telescopul prin Italia, oprindu-se în pieţele publice ca să arate, cui voia să vadă, „cerul cel nou“.

9 În articolul „Despre actorul contemporan“, tradus în „Teatrul“, nr. 10/1962 (p. 74).

www.cimec.ro

pentru a scrie piesa care poartă în titlu numele revoluționarului ; înseamnă deci a-l cunoaște pe autor, a te apropia de el, a re-crea personajul în realitatea vremii, pe calea propusă de piesă, a-l înțelege pe deplin. A cunoaște *tot*[10] — sau mult din ceea ce se poate cunoaște — despre personaj înseamnă a te apropia sufletește și artistic de regizor, a-l sprijini hotărîtor în realizarea concepției asupra întregii reprezentații. Așa s-a întîmplat, de pildă, în conlucrarea fericită dintre tînărul Gheorghe Popovici-Poenaru și experimentatul regizor Moni Ghelerter în crearea monumentalei figuri a lui Lenin pe scena Naționalului.

E în afară de orice îndoială că gradul de cultură al actului actoricesc măsoară temperatura artistică a întregului spectacol — și cei mai buni actori o știu bine. Din păcate, sînt frecvente și cazurile cînd nu actorul e un astfel de indice și cînd, dintr-o cauză sau alta, el își asumă numai sarcina de a fi prezent pe scenă, în timp ce machierul îi caută masca, scenograful costumul și podoabele, regizorul mișcarea, atitudinea, gestul, intonațiile, pauzele, ritmul frazei ; ba chiar mai apare și un maestru de balet, care-i indică pașii de dans (într-un spectacol figura pe afiș și cineva care răspundea de tehnica vorbirii...). N-ar fi normal ca tuturor acestora să le prezinte întîi actorul punctul său de vedere exhaustiv asupra rolului ? În unele locuri, parcă ar trebui restituită interpretului funcția sa de intelectual, de creator original și element studios, pornindu-se și de la realitatea admirației sincere a opiniei publice teatrale față de actorii care își exercită această funcție cu strălucire.

Cerința față de sporirea culturii actorului nu se manifestă numai în raport cu o anumită categorie de roluri — să zicem, personajele cu formație intelectuală. Pentru a-l interpreta pe tînărul apeductier din *Ferestre deschise* e necesară cunoașterea întregii problematici a făuririi cocsului romînesc la Hunedoara, proces în care, în piesă, muncitorul este angrenat integral. În crearea lui Golovics, personajul înapoiat din *Nuntă la castel*, este de absolută trebuință cunoașterea normelor după care se dezvoltă normal gospodăria colectivă, pentru ca să fie limpede absurditatea contrapropunerilor personajului. Cerința culturii rolului e în funcție de perspectiva cultă din care se abordează astăzi la noi orice problemă de viață ; iar acest fenomen e, la rîndul său, consecința creșterii continue a gradului de intelectualitate al întregului popor, care e, în același timp, publicul de azi și pentru totdeauna al teatrului nostru, și al cărui gust e înscris într-un nou univers spiritual. Nu trebuie pierdut din vedere că spectatorul știe azi considerabil mai mult decît în trecut despre personaj și are propriile sale mijloace de a-l compara cu realitatea și a-l încadra în cultura al cărei reprezentant este acest personaj. Un spectator obișnuit al reprezentației de la Oradea cu piesa lui Lope de Vega *Capriciile Belisei* își manifesta nemulțumirea față de felul cum fusese înfățișat un sclav în casa unei aristocrate spaniole. Avea dreptate ; sclavul cu pricina arăta ca un gladiator roman și pe deasupra avea și un fals aer de condescendență față de stăpînă. Crezui o clipă că spectatorul în cauză cercetase piesa ca specialist, dar după o discuție a reieșit, pur și simplu, că citise lucrarea în volumul de *Comedii*, parcursese cu interes prefața, ascultase o conferință la radio, văzuse un medalion al scriitorului la televiziune — în timpul concediului petrecut pe Valea Prahovei —, participase la o expunere despre Renașterea spaniolă în cadrul Universității populare, zăbovise — într-o excursie la Leningrad — în sala spaniolă a Ermitajului, posedînd, așadar, un bagaj de cunoștințe care îl făceau să nu mai fie străin față de lumea piesei și să-și poată forma un punct de vedere propriu — deși de nespecialist — despre spectacol, nu numai o impresie.

Cu cît rolul e elaborat mai cult, cu atît sporește în semnificații penetrante, trezind la rîndu-i diverse asociații, informîndu-l pe spectator, lărgindu-i aria cunoașterii, creînd deci, la rîndu-i, cultură. Ion Manolescu îl interpreta pe capul familiei din *Cei din urmă*, odiosul aristocrat-magistrat, într-o viziune ce demonstra studiul tipului pe fundalul clasei. Ambițiile arogante erau minate, rînd pe rînd, de neputință, autoritatea de șef de clan, ce se voia tunet și trăsnet, eșua într-un penibil scandal casnic, dragostea față de fiică se transforma în execrabilă înclinare incestuoasă, pofta de măreție se meschiniza treptat pînă la satisfacția cupidă a unei mite mărunte, bacșiș, pomană, sinecură funcționărească. Fiecare intrare în

---

10 Pentru Maria Filotti (în cartea citată, p. 196), actorul adevărat e „veșnic mînat de curiozitatea de a cunoaște *totul* pentru a putea exprima *totul*".

www.cimec.ro

scenă a personajului era confecționată monumental și fiecare clipă ulterioară demonstra că monumentul e din cea mai banală tinichea. Urmărind jocul magistral al actorului în valorificarea ideii lui Gorki, căpătai o cunoaștere substanțială a cauzelor care scoseseră din arena istorică aristocrația rusă ; Kolomițevii se topeau într-o lumină crepusculară, furibunzi și inconștienți, lăsînd în urma lor o băltoacă abjectă, pestilențială. Jacques Debary, călăuzit de Roger Planchon, l-a scos pe George Dandin din panglicuțele vodevilești în care era îndeobște înfășurat și i-a redat calitatea de om viu, pe care i-o conferise cîndva Molière. Comedia-balet despre un încornorat fără leac, care „singur și-a făcut-o" fiindcă a vrut nevastă nobilă, s-a transformat în drama unui om rupt dureros de ai săi și automistificat cumplit asupra nobililor în a căror tagmă a vrut să intre. Tenta tragică este, desigur, discutabilă [11]. Dar cine a văzut spectacolul a căpătat indiscutabil o informație artistică nouă asupra valorii social-istorice și de tablou realist de moravuri al dramaturgiei lui Molière. Bărbatului i se spune că un nobil îi curtează nevasta, iar el, în loc să-l ciomăgească, își roagă socrii să atragă atenția doamnei Dandin și domnului conte că nu e frumos să se înhăiteze unul cu altul. Află că nobilul crai a pătruns în propria sa casă și nu sare să-l scoată afară în brînci, ci își cheamă distinșii socri ca să vadă adulterul și să-i dea în sfîrșit crezare. Știe că nevasta e în grajd cu mizerabilul aristocrat și nu se duce peste ei să-i spargă cu furca, ci trimite după aceiași socri nobili să vină, ca să le ceară socoteală celor doi în numele său. Din prostie, ori din frică ? Nu, dintr-o realitate istorică. Dandin e țăran, deși a căpătat un simulacru de titlu și are o curte cuprinsă, cu argați și acareturi. Or, în vremea piesei, țăranii, conform dreptului cutumiar și privilegiilor feudale, se găseau la discreția nobilului, împotriva căruia nu se puteau plînge, căruia nu-i puteau intenta acțiuni după sistemul probatoriu de mai tîrziu. În cazul cînd nobilul era stăpînul moșiei, el funcționa și ca judecător în orice conflict al său cu locuitorii de pe domeniu Astfel, spectacolul și interpretarea rolului principal deschid o fereastră către cunoașterea dispozitivului de clasă din timpul monarhiei absolute și către înțelegerea subiectului piesei în funcție de împrejurările sociale, juridice reale pe care le-a incriminat atît de profund genialul dramaturg.

Desigur, formele studiului întreprins de actor asupra rolului sînt foarte variate, iar materialul de studiat e selectabil în raport cu cele mai diverse criterii. Apoi : nici un fel de studiu nu are valoare dacă nu e *integrat* actului artistic de întruchipare ; dacă e numai *adăugat*, suprapus, atunci constituie o muncă fastidioasă și sterilă, cu efecte stingheritoare. Lecturile covîrșitoare care pierd pînă la urmă contactul cu țelul în numele căruia au fost pornite, ca și vorbăria fără capăt, care-i copleșește uneori pe actori în timpul repetițiilor la masă, sînt tot atît de neprielnice muncii creatoare ca și absența studiului, practicismul sterp. E o măsură în toate — ne amintește mereu Horațiu —, sînt anumite hotare, dincoace sau dincolo de ele, totul e rău. În creația actoricească, imaginația artistului are drepturile cele mai sfinte și elaborația metodică nu trebuie să întunece spontaneitatea gîndirii, descoperirea intuitivă a trăsăturilor sufletești ale personajului, poezia vieții spirituale a rolului, libertatea mișcării scenice. Studiul și meditația cristalizează personajul și dau aripi noi fanteziei inspirate, proiectează personajul pe fundalul contemporaneității. Cultura temeinică a rolului îl ajută pe artist să rafineze emoția cu luciditate și să dea incandescență ideilor, realizînd sugestia afectivă și intelectuală într-o vibrație unică, inefabilă.

Iar lucrurile evoluează astfel în cadrul culturii noastre socialiste că, cu cît actorul va fi mai bine pregătit, din punct de vedere intelectual, în îndeplinirea muncii sale artistice, cu atît va putea vorbi mai lesne, de pe scenă, spectatorului său de azi ca de la om la om.

Valentin Silvestru

---

11 Interpretarea trupei franceze, care a fost la București în mai 1963, nu este totuși desprinsă de o anume tradiție teatrală națională, în ceea ce privește această piesă. Gravura lui François Chauveau de pe frontispiciul ediției 1669 a operelor lui Molière o înfățișează pe Madeleine Béjart în rolul doamnei de Sotenville, îmbrăcată într-un veșmînt deloc pompos, asemănător cu cel purtat de interpreta de la Villeurbanne. În cartea sa „Monsieur Molière" (Bruxelles, Ed. Brepols, 1958), Pierre Descaves, administrator general al Comediei Franceze, scrie că *George Dandin* „e o piesă crudă. Dacă ea provoca risul altădată, astăzi nu mai e privită cu aceeași optică indulgentă. Pînă la urmă, Dandin e deplîns". N-a fost oare aceasta și intenția autorului ? se întreabă cercetătorul, pe gînduri...

www.cimec.ro

Petre Liciu

(1871—1912)

Îmi amintesc de o zi ploioasă de martie, cînd în faţa Teatrului Naţional s-a oprit un dric pompos, înconjurat de o mare de oameni, şi s-au rostit discursuri. Petre Liciu pornea pe ultimul său drum în acel an 1912, în care — după cîteva luni — avea să vină de la Berlin vestea morţii lui I. L. Caragiale. Eram în pragul vieţii universitare care începea pentru cei din generaţia mea, generaţie care asociase de mult teatrul ca pe un element important în viaţa intelectuală în formaţie. Teatrul ne atrăgea, tot ce era în legătură cu el ne interesa, şi condescendenta prietenie a unui mare actor ne fericea. Unei asemenea împrejurări norocoase i-am datorat apropierea de Petre Liciu, nu numai un mare actor cu o gamă variată, dar şi un iscoditor neobosit în tainele artei sale, şi un născocitor de soluţii pentru minunatele lui realizări.

L-am ascultat de multe ori, dizertînd în intimitate asupra artei sale, şi am asistat la un moment emoţionant, cînd Liciu, actor de comedie, de la Alecsandri pînă la comedia uşoară ce se juca pe vremea aceea, se hotărîse să încerce drama. Pregătea rolul lui Isidore Lechat din *Banii* şi era stăpînit de emoţii, de panică chiar. Explica ispita căreia nu i-a putut rezista de a încerca rolul şi mărturisea cu voce scăzută interlocutorului său: „E greu, că m-aşteaptă toţi la potecă!" Nu era numai răspunderea rolului pe care o resimţea, dar şi o anumită animozitate care nu-i făcea zilele prea fericite. Liciu a jucat, şi a fost o biruinţă, după cum biruinţă fusese Hlestakov şi avea să fie Ştefăniţă din *Viforul*.

Dacă încercăm să reconstituim tehnica actorului, de la compunerea plastică a rolului şi pînă la adîncirea lui interpretativă, desigur că Petre Liciu este modelul cel mai complet pe care ni-l putem alege.

Liciu, care era şi scriitor, poseda şi o viziune plastică a rolurilor sale, pe care şi le alcătuia cu mînă de maestru. Petre Locusteanu — cronicar al acelor vremuri şi autor dramatic şi el — vorbeşte într-un articol despre această problemă a transformărilor izbutite ale lui Liciu, atribuind-o mai ales unei expresii neutre, am scrie, a feţei sale, care astfel s-ar fi putut adapta tuturor interpretă-

www.cimec.ro

În rolul Ştefăniţă din „Viforul" de Delavrancea

În rolul Tokeramo din „Taifun" de Lengyel

rilor. Nu credem că Locusteanu a avut dreptate. Faţa lui Liciu purta permanent pe ea o grimasă, între veselie şi sarcasm, care, dacă nu trebuia să dispară de la rol la rol, în orice caz, trebuia folosită inteligent, deviată pentru diferitele expresii pe care le avea de luat. *Diavolul, Taifun* şi *Viforul* sînt, poate, piesele în care Liciu a izbutit cele mai bune compuneri plastice ale rolurilor, care de multe ori îl ascundeau atît de bine încît ar fi fost greu să-l recunoşti.

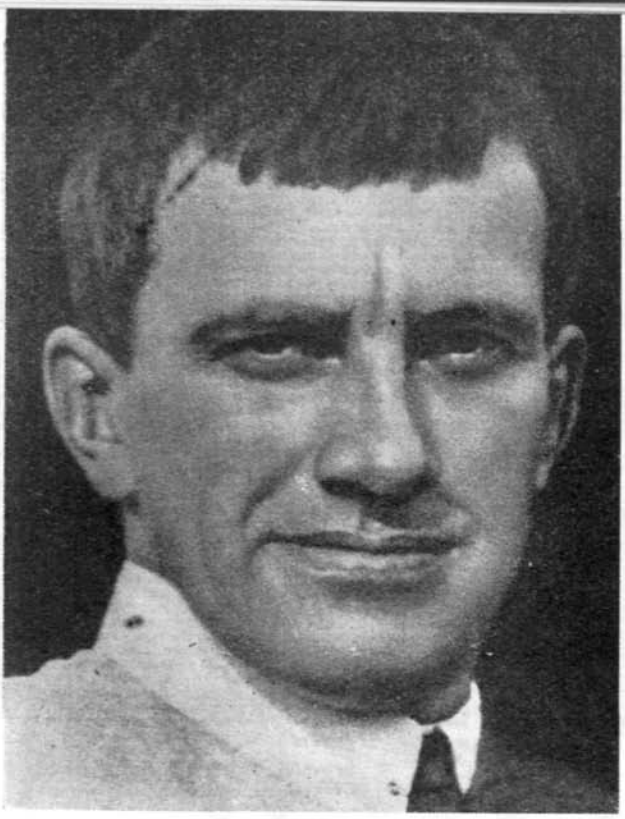
Petre Liciu era ceea ce se numeşte „un actor de cap", adică un actor care se foloseşte mai presus de orice de inteligenţă, pentru a da o sinteză expresivă din tot ceea ce o analiză minuţioasă si clară a deslusit în datele rolului său. Sub raportul acesta, semăna foarte mult cu Alexandru Davila, ca actor. Temperament stăpînit, frînat, ferit de excesele unor izbucniri, Liciu se pricepea să adauge fiecărui personaj interpretat un tic fizic, al gestului, sau o remarcabilă mobilitate a feţei. În Tokeramo din *Taifun*, o liniste adîncă îi învăluia personajul, o linişte în care simţeai însă că se urzesc hotărîrile nestrămutate şi vicleşugurile. De multe ori, Liciu îşi mişca personajul, dinamic, cînd era cazul, ca la Ştefăniţă, printr-un fel de zvîcnire a trupului, întovărăşită de o mică săritură, din care cădea apoi frînt pentru cîteva clipe, în zigzagurile dramatice ale carierei rolului. Ticul acesta îl folosea adesea şi Soreanu, dar fără prăbuşirea finală, fără frîngerea de cîteva clipe, ceea ce la Liciu punea, cu mînă de maestru, pata sumbră a zbuciumului şi a dramei.

Actor profund realist, observator al vieţii pînă în cele mai mici amănunte, el transcria bogata culegere a celor văzute, pe scenă ca actor şi la masa de lucru ca scriitor de spirituale monoloage, pe care apoi actorul le spunea cu vervă, cu umor, cu ascuţime. O deosebită claritate în expunere a unui spirit cultivat făcea din Petre Liciu, cînd voia şi simţea un interes de iniţiere, un minunat dascăl în ale teatrului, fie pentru profesionişti, fie pentru simplii amatori.

A trăit puţin : 41 de ani. Fără îndoială că dacă i-ar fi fost dăruită o viaţă mai lungă, ar fi adaos multe alte creaţii inteligentelor şi neuitatelor sale realizări scenice.

Ion Marin Sadoveanu

www.cimec.ro



LA
A
70-A
ANIVERSARE

Maiakovski -azi

A-l sărbători pe Maiakovski nu înseamnă deloc a medita asupra trecutului ; dimpotrivă, această comemorare te obligă să te cufunzi adînc în pulsaţia fierbinte a prezentului. Dramaturgia maiakovskiană este o cronică agitatorică a marilor prefaceri pe care revoluţia le aduce în viaţa societăţii şi în existenţa fiecărui om. Pentru a o înţelege nu este necesar un salt înapoi în istorie, ci doar efortul de a cuprinde întreaga amplitudine a gîndirii poetului, îndepărtînd acea crustă de fraze tradiţionale şi canoane critice pe care deprinderea le interpune întotdeauna între opera unui clasic şi cititor. Căci Maiakovski este clasicul în raport cu creaţia căruia canonizarea este mai inadmisibilă decît oricînd — un clasic viu, un clasic al prezentului.

www.cimec.ro

„În alte formații actoricești
reprezentația...
fie cum o fi !
Așa cum s-ar potrivi
dac-am privi situația
prin... gaura cheii.
Șezi, cică, tolănit
ori cu ceafa chircită —
și urmărești frînturi
„de viață trăită"
de alții...
Niscaiva aventuri...
Cam așa :
privești și vei vedea
chiar acuși
diverse mătuși,
diverși unchi Vania
cum, pe canapea,
bolborosesc, mă rog, conversează.
Pe noi, așa ceva nu ne interesează !
Nici unchii, nici mătușile !
Unchii și mătușile mai dă-i de-a buș!e !"

Tirada aceasta, extrasă din prologul *Misterului buf*, scandalizează, pe bună dreptate, pe iubitorii de teatru. Trimiterea la Cehov este nu numai ireverențioasă, dar și nedreaptă. Invectivele pe care Maiakovski le aruncă dramaturgiei premergătoare lui nu se opresc aici. Iată cum sună două din lozincile scrise pentru spectacolul *Baia :*

„N-aveți decît să vă-ncuiați, psihologilor,
în coliviile locuințelor.
Teatrul este o arenă
pentru propaganda cincinalelor."

și :

„Casele comune
în locul cocioabelor
Acțiunea maselor
în locul MHAT-elor".

Aici, Maiakovski neagă și teatrul psihologic, și experiența unor spectacole stanislavskiene. Stîngism, fără îndoială. E clar că „tezele" citate nu pot sta în picioare.

Ideile acestea nu sînt însă păreri singulare, izolate, ele fac ecou unor tendințe specifice vremii. În aceeași perioadă, Eisenstein intra în cinematografie rumegînd planuri sumbre de nimicire definitivă a artelor. Era o stare de spirit care a atins apogeul în conștiința multora dintre primii mari artiști din Rusia Sovietică. Maiakovski nu poate fi înțeles în afara ei.

Care era substratul unor asemenea porniri demne de Raskolnikov ? — cum spune Eisenstein. Ce le-a generat ? Și ce au generat ele, la rîndul lor ?

Războiul și revoluția au constituit pentru conștiința artistică o confruntare cumplită. Arta veche putea să pară neputincioasă și măruntă în fața unor realități atît de dinamice și de contradictorii. Subtextul luptei lui Maiakovski și a contemporanilor săi împotriva artei tradiționale era dorința de a face din creația lor un ecou imediat al realităților noi.

Au trecut ani. Maiakovski l-a „amnistiat" public pe Rembrandt. Meyerhold a regizat *Pădurea, Revizorul* și a început să viseze o montare a tragediei lui Hamlet. Eisenstein s-a cufundat cu pasiune în studiul clasicilor. Ceea ce era absurd în polemica efemeră cu trecutul s-a șters din amintire. A rămas, însă, afirmația : dorința imperioasă de a se pune nemijlocit în slujba prezentului, necesitatea lăuntrică de a crea o artă cu adevărat utilă contemporanilor. Este o primejdie permanentă a vieții intelectuale posibilitatea de a aluneca, din carte în carte și din spectacol în spectacol, departe de viața reală, în universul cald și confortabil al frumuseților și adevărurilor gata cucerite. Una din lecțiile cele mai însemnate ale creației maiakovskiene este protestul împotriva inerției, strădania de a răspunde, întotdeauna prompt, eficient și pasionat, comenzii sociale.

www.cimec.ro

Nu numai în teorie, dar și în practică, Maiakovski a început prin a nega. Tragedia scrisă în 1913, care-i poartă numele în loc de titlu, era un strigăt de revoltă, amplificat pînă la negație absolută, prin mijlocirea acelei modalități literare care, împrumutînd un termen matematic, poate fi numită „reducere la absurd". În tragedie apar : un om fără cap, un om fără urechi, un om fără ochi și fără picioare, un bătrîn cu pisici negre și slabe, în vîrstă de cîteva mii de ani, o femeie cu o lacrimă, o femeie cu o lăcrimuță, o femeie cu o lăcrimioară, și însuși poetul. Acțiunea se confundă cu un coșmar sau cu o halucinație. Un personaj povestește cum două sărutări, pe care le-a primit în dar, s-au înmulțit fulgerător, au ajuns să-l terorizeze și l-au împins la sinucidere ; schilozii cer ca toate femeile să fie ucise ; bătrînul cu pisici negre și slabe propovăduiește, ca unică soluție pentru izbăvirea lumii, „mîngîiați pisicile !", și așa mai departe. Este sigur că, sub toate aceste extravaganțe, se poate descifra o intenție artistică : aceea de a denunța cu furie barbaria lumii burgheze moderne, dar această intenție rămîne la stadiul grotescului ermetic nebulos.

În raport cu *Vladimir Maiakovski*, *Misterul buf* reprezintă un salt hotărît de la anarhia revoltei individuale — transcrisă în coșmarul absurdului — la manifestul politic, deschis și coerent. Ceea ce era amorf, tulbure, ininteligibil, în prima lucrare de tinerețe, se clarifică. Optînd fără șovăire pentru partinitate, poetul găsește drum spre marea viață a poporului. Cu patru decenii în urmă, exemplul lui arată limpede care este singura ieșire din frămîntarea sterilă a pseudoinovației.

Semnul sub care avea să se dezvolte consecvent, după revoluție, dramaturgia lui Maiakovski a fost tendința agitatorică. Poetul scrie despre și pentru mase ; el încearcă să aducă masele pe scenă, ca personaj principal. El caută să spargă cadrul scenei, să-l deschidă pînă la amploarea orizontului. Microcosmosul teatral închis, căruia îi lipsește cel de-al patrulea perete, nu poate satisface asemenea cerințe. Maiakovski încearcă și reușește să ridice universul teatral la dimensiunile gigantice ale luptelor politice și sociale, dinamizîndu-l, activizîndu-l în așa fel încît spectatorul să devină un permanent participant la acțiunea spectacolului. Dorința dramaturgului de a-și activiza publicul merge atît de departe, încît invită, în prefața *Misterului buf*, ca toți cititorii și spectatorii de mai tîrziu să schimbe situațiile piesei, s-o facă mereu actuală.

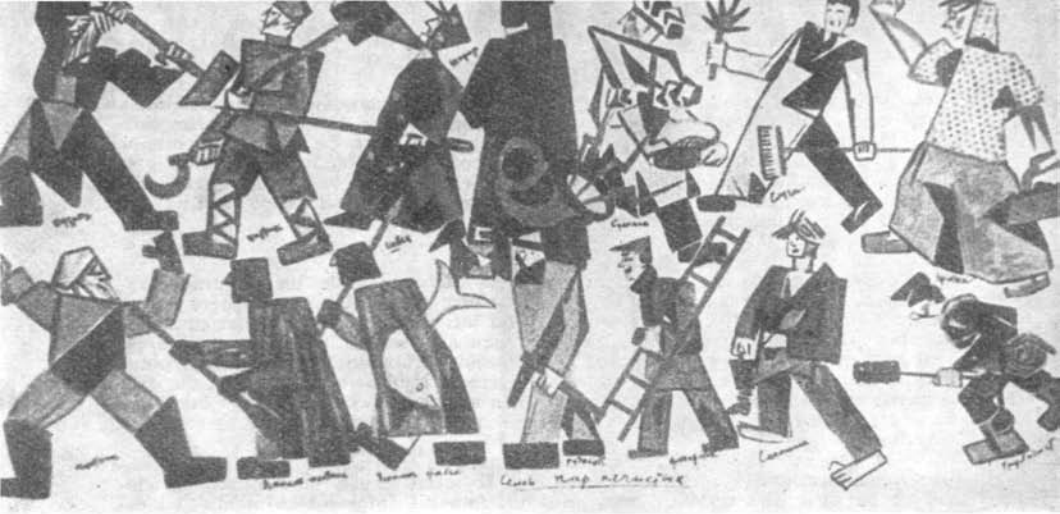
„Fixează proiectorul
rampa să nu se întunece !
Învîrte
acțiunea să gonească, nu să curgă molcom !
Teatrul
nu este o oglindă care oglindește
Ci
o lentilă care mărește"

— sună una dintre lozincile *Băii*. Referindu-se tot la *Baia*, Maiakovski spunea, într-o discuție de la Casa presei : „Rezolvînd problemele spectacolului, ne-am izbit de neajunsurile platformei scenice. Am dărîmat o lojă, am spart pereții și, dacă va fi nevoie, vom sparge și plafonul : dorim ca, din actele *individuale*, împărțite în șase sau șapte tablouri, să creăm o unică scenă de masă." Revoluția în arhitectura sălii, pe care o preconizează poetul — un proces deloc încheiat, ci cît se poate de actual și în zilele noastre —, apare ca o consecință directă a revoluției în arhitectonica textului dramatic, a înnoirilor aduse de poet în însăși structura gîndirii teatrale.

Inovația maiakovskiană vizează întoarcerea, pe un plan superior, la spiritul și forma teatrului popular. Principiul care dictează această orientare este acela al *atractivității*, al maximei înrîuriri și atrageri a spectatorilor în dezbaterea politică desfășurată pe scenă. Cu alte cuvinte, al maximei *accesibilități*, înțeleasă în sensul cel mai înalt al cuvîntului, ca mobilizare activă a publicului. De aceea, Maiakovski preia mijloace variate din arsenalul spectacolelor populare — spectacole de circ, spectacole de bîlci. (La acuzația frecventă adusă lui că ceea ce face este bîlci, nu teatru, Maiakovski răspundea cu mîndrie că tocmai bîlci dorește să facă.) Aceste mijloace sînt organizate corespunzător necesităților agitației politice și modelate conform exigențelor compoziției artistice, transformîndu-se astfel în versiuni scenice vii, mai ample sau mai concise, ale vitrinelor de propagandă „Rosta".

Pe plan dramaturgic, reformele maiakovskiene se traduc în primul rînd în transfigurarea acțiunii. Esența, miezul literaturii scenice — acțiunea și conflictul

www.cimec.ro



Cele șapte perechi de prihăniți (desen de Maiakovski pentru „Misterul buf")

— capătă funcții, valori, semnificații noi. Nici o clipă, în fața unei scene pe care se desfășoară un spectacol Maiakovski, nu poți crede că ceea ce vezi s-ar fi putut întîmpla întocmai și în realitate, deși recunoști tot timpul idei, fapte, personaje știute din viață. Acțiunea devine ea însăși figură de stil, de obicei hiperbolă, dramaturgul operînd în principal prin exagerare. Ideea nu mai este o concluzie a subiectului, ci devine axa unei acțiuni-convenție. Mesajul se contopește cu subiectul, conflictul devine figură de stil. Pe o cale sau alta, dînd curs particularităților talentului lor, mulți dramaturgi de mai tîrziu aveau să redescopere, fiecare altfel, principiile unei asemenea construcții dramatice.

Misterul buf este prima piesă care concretizează poetica nouă a lui Maiakovski în teatru. Ea este în întregime construită pe un joc al figurilor de stil, înlănțuite printr-o acțiune care mimează asemănarea cu vechile mistere medievale. Dar Maiakovski nu copiază structura acestor spectacole populare vechi ; epica *Misterului buf* este ea însăși figurată, traducînd mesajul politic într-o amplă alegorie agitatorică. Tablouri de polemică antireligioasă, în care acțiunea urmărește în primul rînd afirmarea noii filozofii, marxiste, stau alături de tablouri care relatează simbolic mersul evenimentelor revoluționare (lupta cu foametea, reconstrucția). Formele și procedeele de spectacol popular au în principal menirea de a accentua eficiența dezbaterii politice. Clovnul, pe care toți îl cotonogesc în re-

Afișul primului spectacol al piesei „Misterul buf" de Maiakovski (desen făcut de autor — Petrograd, 1918)

www.cimec.ro

prezentația tradițională de circ, împrumută chipul lui menșevicului împăciuitorist. Raiul este locul cel mai potrivit pentru a ironiza filozofia tolstoiană a neîmpotrivirii la rău. „Mîntuitorul", care vine pășind pe ape, este de fapt omul simplu, prin gura căruia Maiakovski propovăduiește noua ideologie, în antiteză cu predica de pe munte și cu repetatele trimiteri la ea. *Misterul buf* inaugurează astfel o specie teatrală nouă, un gen de teatru popular cult, a cărui primă ambiție este agitația politică pasionată.

Micile piese agitatorice scrise între 1921 și 1929 constituie un admirabil antrenament de inovare a formelor teatrale, și printre ele se găsesc capodopere miniaturale. *Ce-ar fi dacă ?* sau *Visuri de Întîi Mai într-un fotoliu de burghez* (trei acte în cinci minute) este o satiră scînteietoare, care alternează planul imaginar cu cel real cu o dexteritate și cu o eficiență pe care mulți dramaturgi actuali i le-ar putea invidia. Extrem de concisă, piesa izbutește să creeze atmosfera și ritmul de vis, fără a pierde însă perspectiva ironică superioară în raport cu deliciile reveriei burgheze. Se poate realmente vorbi aici de un efect de distanțare, prezent chiar în structura textului.

În *Radio-Octombrie*, „grotesc revoluționară în trei tablouri", Maiakovski obține eleganța și grația unui balet caricatural. În scenă se află un fotoliu și un clopot ca de gară. În fotoliu stă bancherul ; în fața lui, înfășurat în mantie, cu coroana pe cap și sceptrul în mînă, stă monarhul. Bancherul îl mustruluiește pe rege că nu a luat nici o măsură de prevenire a manifestațiilor de solidarizare cu proletariatul sovietic, la data comemorării Revoluției din Octombrie. Bancherul iese ; locul îi este luat, în fotoliu, de rege, care sună din clopot. Apare primul-ministru și scena se repetă, regele mustrînd, primul-ministru ascultînd. Prin fața fotoliului și în fotoliu se perindă unul după altul : procurorul, generalul de jandarmi, șeful de post, polițistul. Întreaga ierarhie a aparatului de reprimare specific statului burghez este parcursă astfel. Piesa are construcția unui mic poem satiric, anumite replici revenind ca un refren, fără să devină însă monotone ; fiecare personaj vorbește colorat și expresiv, „individualizat" în raport cu funcția lui socială.

Bogăția și inventivitatea modalităților de spectacol agitatoric popular, preconizate de Maiakovski, sînt inepuizabile. În 1930, el scrie scenariul pentru circ : *Moscova arde*, destinat aniversării revoluției din 1905. Aici, fantezia poetului izbucnește în cascade, legînd teatrul, filmul și circul într-un grandios spectacol integral. Istoria devine epopee eroi-comică, direct înrudită cu vechile bîline ruse. Faptele reale capătă dimensiunile unor violente caricaturi supradimensionale. Un exemplu : modul în care Maiakovski înfățișează satisfacția reacțiunii după reprimarea demonstrațiilor din duminica neagră. În arenă se desfășoară un bal deșănțat, prin mijlocul căruia trece, din cînd în cînd, cîte o caretă care duce condamnații la execuție. Apoi, din vîrful cupolei cade în mijlocul arenei o bombă care, explodînd, împrăștie în tot circul manifeste (Maiakovski a compus anume pentru acest spectacol mici poezii-lozinci de actualitate). Polițiștii încearcă să prindă pe muncitorii care ascund manifeste, și goana lor se transformă într-o urmărire acrobatică, din trapez în trapez...

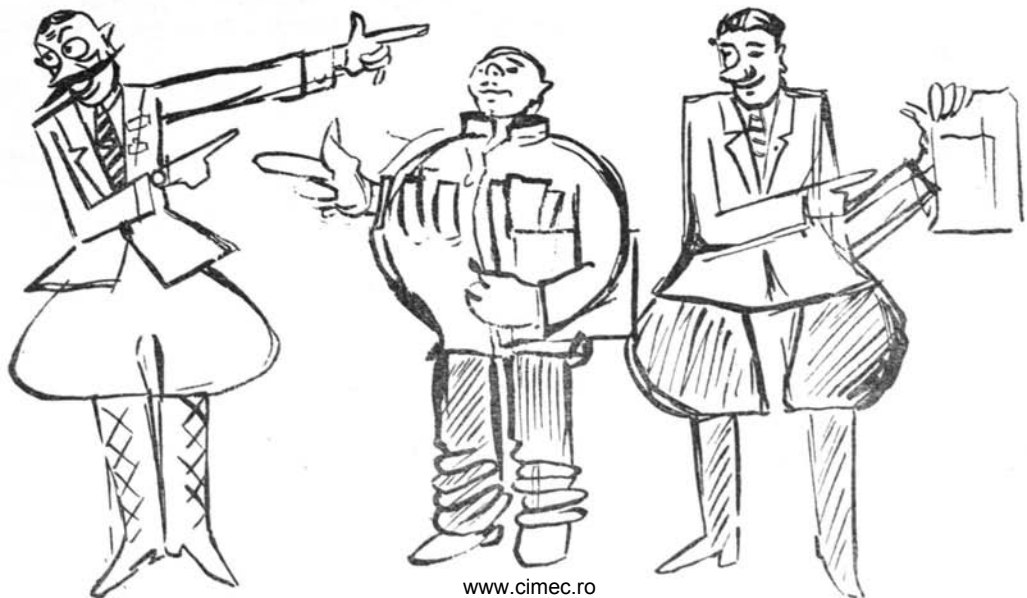
Tînărul poet a scris puțin teatru. Dacă ar fi dus pînă la capăt proiectul *Comediei cu crimă*, dacă ar fi scris *Miliardarii*, dacă ar fi avut răgaz să realizeze cele două proiecte concepute pentru Teatrul de Artă — același pe care îl atacase în atîtea rînduri —, am fi avut în față un repertoriu nou, care ne-ar fi uimit prin bogăție și originalitate.

Capodopere sînt *Ploșnița* și *Baia*, nu numai fiindcă au fost scrise cu experiența mai multor ani de activitate în teatru, ci fiindcă atacă, de pe poziții partinice, o problematică extrem de insemnată, părăsind relatarea hiperbolic-convențională a istoriei pentru a discuta aspecte politice și etice de imediată actualitate în perioada construirii socialismului. Satira nu mai vizează aici burghezia dinainte de revoluție sau de dincolo de granițe, ci elementul burghez supraviețuitor răsturnărilor sociale, care s-a infiltrat în viața societății sovietice și tinde s-o frîneze prin însăși existența lui.

Ținta ofensivei maiakovskiene o constituie micul-burghez, dar nu ca personaj izolat și lipsit de putere. Micul-burghez pe care îl înfierează Maiakovski reprezintă o filozofie și un mod de viață, o etică și o estetică. Limba rusă are cîteva cuvinte, cvasiintraductibile, pentru a desemna această plagă a societății : „bît", „obîvatel-

www.cimec.ro

Sus (stînga) și jos : **desene de Maiakovski pentru piesa sa „Baia"**; sau (dreapta) : **moment din spectacolul „Baia" (Teatrul de Satiră — 1953), interpretat de G. Menglet (Pobedonosikov) și F. Dimant (Momentalnikov)**



www.cimec.ro

Stînga : **unul din afişele compuse de Maiakovski la premiera piesei „Ploşniţa" ; dreapta : Igor Ilinski (Prisîpkin) în „Ploşniţa" de Maiakovski (Teatrul lui Meyerhold)**

şcina", „meşcianstvo" — expresii peiorative la figurat, care, toate, indică meschinăria, lipsa de orizont, îngustimea de spirit, inerţia caracteristice micului-burghez.

„Filistinismul cotidian generează filistinismul politic", a spus poetul-dramaturg la o discuţie purtată la clubul „Pravdei". *Ploşniţa* şi *Baia* ilustrează întocmai această evoluţie a filistinului : Prisîpkin este filistinul care, de dragul unui confort mărunt, „se rupe, trosnind din toate încheieturile, de clasa muncitoare" ; Pobedonosikov, Optimistenko, Ivan Ivanovici sînt mic-burghezi strecuraţi în activitatea politică, a căror principală ocupaţie constă în a profita. De aceea, şi tonul celei de-a doua comedii este mai grav, mai violent. Maiakovski a subintitulat-o anume „dramă cu circ şi foc bengal", fiindcă socotea birocratismul un fenomen în stare să genereze conflicte dintre cele mai dramatice.

Prisîpkin nu este un simplu produs al influenţelor străine (deşi, ca şi Oleg Baian, Rozalia Pavlovna şi Elzevira Renaissance, divinizează tot ce vine din Occident) ; el continuă un mod de viaţă din oraşele ruseşti de dinainte de revoluţie. Maiakovski demonstrează că acest fel de trai, aparent inofensiv, nu poate coexista cu ideile comuniste. Inevitabil, cetăţeanul care trăieşte pentru mărunte satisfacţii micburgheze se înstrăinează de socialism, devine *parazit*. Ploşniţă. Şi nu poate să acţioneze decît împotriva orînduirii socialiste.

Piesa nu demască numai pe filistinul de pe scenă, ci atacă direct şi pe cel din sală. Acesta este sensul ultimei tirade pe care Prisîpkin o adresează publicului : „Cetăţeni ! Fraţilor ! Semenii mei ! Scumpii mei ! De unde sînteţi ?! Ce mulţi sînteţi ! Cînd aţi fost dezgheţaţi ? De ce zac numai eu în cuşcă ? Iubiţilor, fraţilor, poftiţi aici la mine ! Pentru ce să sufăr numai eu ?..." Afişul-fluture al spectacolului glumea, la fel, pe seama spectatorului filistin, fără să se teamă că-l va jigni :

„Oamenii
hohotesc
şi se încruntă,
La Teatrul lui Meyerhold,
La comedia *Ploşniţa*.
Cetăţene,
grăbeşte-te
la reprezentaţie !

www.cimec.ro

La casă e coadă,
în sală e înghesuială,
dar să nu te superi
pe glumele autorului.
Nu despre tine
e vorba,
Ci despre cunoscutul tău".

Cele două piese operează disecția completă a psihologiei parazitului parvenit, care trebuie să recurgă la cele mai stranii forme de mimetism social pentru a supraviețui într-o lume potrivnică lui.

Prisîpkin crede sincer că revoluția n-a avut alt rost decît să-i dea putința de a-și satisface „cerințele mari", cumpărîndu-și dulap cu oglindă și pian cu coadă. Din ideologia socialistă, el n-a reținut decît unele fraze, pe care le folosește în mod stereotip pentru a-și justifica chiverniseala.

Caracteristică pentru acest erou, ca și pentru Pobedonosikov, este referirea neîncetată la propria persoană, luată ca etalon suprem și, în mod obtuz și samavolnic, substituită puterii proletare. Aceste personaje sînt mai dezgustătoare decît filistinii sadea, pentru că se pretind purtătoare ale noului și practică o demagogie revoltătoare. Tocmai pe planul tiradelor demagogice și al solemnităților birocratice se întîlnesc și se recunosc toți filistinii din cele două piese. Ei operează denaturări hidoase ale lozincilor socialiste. Directorul grădinii zoologice din lumea viitorului îi definește tocmai prin acest mimetism monstruos, arătînd că filistinii „se cățărau pe stejarii operelor, intonînd Internaționala, și îl tundeau pe Tolstoi à la Marx". Imaginînd nunta de la frizerie, Maiakovski batjocorește mania mic-burgheză de a drapa orice moment din viața personală în solemnitate oficială demagogică.

Prefăcătoria lui Pobedonosikov este mai accentuată și mai dăunătoare. El își face apariția în scenă proferînd celebrele discursuri — demne de un Farfuridi actual — începute, invariabil, cu „așadar, tovarăși !". „Dirdirco", sau, pe rusește, „glavnacipups", nu mai este un parazit aruncat la periferia societății, ci un parazit agresiv, luptînd din răsputeri pentru a se menține.

Un muncitor l-a întrebat, la o discuție, pe Maiakovski, dacă nu minimalizează dificultățile luptei pentru socialism, înfățișîndu-le pe un ton de glumă, cînd ele sînt cît se poate de grave. Maiakovski a răspuns că adevărul trebuie privit în față și că greutățile nu trebuie nici îndulcite, nici acoperite, ci demascate cu ură. De aceea, conflictul este, în *Baia*, adus pînă la o ascuțime extremă. Personajele negative sînt nocive și au destulă putere pentru ca lupta împotriva lor să fie anevoioasă și lungă, și totuși nici un moment spectatorul nu are impresia de negativism. Nu numai fiindcă Maiakovski afirmă, de la rampă, în forma directă de lozincă sau de marș scandat, idealurile comuniste ; și nu doar prin acțiunea celor cîtorva personaje pozitive, schițate în linii puține (schematismul este aici voit și simbolic, convențională-tatea satirei hiperbolice neîngăduind prezența unor caractere, în sensul clasic al cuvîntului). Ci pentru că întregul sistem de idei pe care sînt clădite piesele este patetic-afirmativ. Așa cum răul este desemnat printr-o figură de stil (de pildă, Ploșnița), elementul pozitiv, ideal, e semnificat prin simbolul viitorului, fie adus în scenă printr-un salt imaginar peste zece cincinale, fie proiectat în prezent prin ficțiunea mașinii timpului și a femeii fosforescente. Viitorul-prezent este zugrăvit cu veselie, cu încredere, cu o forță agitatorică nesecătuită, scăldat în strălucirea acelui „patos ironic" despre care Maiakovski vorbea cu înflăcărare. Și, adeseori, însuși acest viitor-prezent, acest ideal, se definește prin ceea ce respinge : femeia fosforescentă nu pricepe vorbele lui Pobedonosikov despre circulația hîrtiilor, oamenii din presupusa Rusie a anului 1965 nu înțeleg de ce Prisîpkin bea și cîntă romanțe. Valoarea unei opere de artă este determinată de ansamblu, ea nu poate fi apreciată doar în funcție de un element sau altul : Maiakovski nu este negativist, deși descrie eroi negativi primejdioși, și nu este trivial, deși folosește expresii dintre cele mai tari, mergînd pînă la înjurătură (ca și în poeme, de altfel), fiindcă prin întregul operelor sale el apără orizontul comunist, entuziasmul, creația.

Deloc întîmplător, cele două piese demască, în același timp, filistinismul politic și pe cel artistic. Stigmatizarea artei mic-burgheze constituie o componentă organică a luptei pentru puritatea ideologică.

www.cimec.ro

Maiakovski se războieşte cu romanţele, cu poezioarele dulcege, cu trivialitatea cîntecelor despre dragoste, pe care le numeşte „procedee primitive de prostire a masei", tratîndu-le cu acelaşi dispreţ cu care înfăţişează sentimentalismele amoroase copiate după romanele melodramatice.

În *Baia,* dramaturgul întregeşte imaginea „esteticii" filistine, adăugîndu-i idilismul, ca rezultat al atitudinii birocratice faţă de artă. Este semnificativ : toţii eroii negativi îl acuză pe autor de negativism. Discuţia dintre aceste personaje şi regizor se transformă într-o bătălie desfăşurată împotriva acelui soi de filistinism care, vrînd să treacă drept principial, nu izbuteşte să fie decît dogmatic. Pobedonosikov, Mezaliansova, Ivan Ivanovici refuză hotărît satira : „Totul e prea exagerat. În viaţa reală lucrurile nu se petrec aşa..." Servilismul lor înnăscut nu poate să suporte critica adresată unui „tovarăş de răspundere, activist cu stagiu vechi". Psihologia lor de spectatori care se erijează în critici rămîne psihologia slujbaşului obişnuit să privească orice om aflat într-o muncă de răspundere cu infinit respect pentru ierarhie, uitîndu-se, vorba lui Belvedonski, „ca raţa la balcon". Argumentele lor sînt împrumutate direct din practica birocratică : „numai datele verificate de procuratură şi date publicităţii de controlul muncitoresc-ţărănesc pot fi transformate în imagini simbolice..."

Aceleaşi personaje sînt gata să aplaude cu încîntare aşa-zisa artă care reflectă un aşa-zis frumos : „Viaţa frumoasă, oamenii vii, frumoşi. Aduceţi pe scenă băieţi vioi, în cadrul unor decoruri frumoase, iar, pe de altă parte, arătaţi descompunerea burgheziei" — cere Mezaliansova. Maiakovski stabileşte astfel o legătură directă între atitudinea filistină, birocratică, faţă de artă şi evaziunea în tematica istorică (vezi pantomima parodiei din actul IV), refugiul în repertoriul clasic (Pobedonosikov strigă „Înapoi la clasici") şi automulţumirea acelor birocraţi care nu vor să fie cît de cît atinşi de critică. Însuşi numele lui Optimistenko indică acest pseudooptimism caracteristic birocraţilor.

I-a fost adusă lui Maiakovski nu o dată învinuirea că piesele sale nu pot fi înţelese de mase. E greu de imaginat o nedreptate mai mare. Maiakovski inaccesibil ? El care, printre primii dramaturgi contemporani, a preconizat democratizarea teatrului, întoarcerea la spectacolul popular ? Doar hiperbolele şi simbolurile maiakovskiene nu sînt niscaiva născociri estetizante, ci s-au născut tocmai din împletirea practicii agitatorice cu mijloacele împrumutate direct de la creaţia populară — de la basm, snoavă, bilină. Asemenea înţelegere simplistă a accesibilităţii — arată, pe drept cuvînt, poetul — presupune un nesfîrşit dispreţ faţă de publicul popular, deoarece nu se întemeiază decît pe părerea că masele nu pot să înţeleagă imaginea artistică. De aceea, dramaturgul pune în gura lui Pobedonosikov replica : „...fie vorba între noi, sîntem o clasă tînără, şi muncitorul este un copil mare", şi îi răspunde direct printr-o lozincă scrisă anume pentru spectacol :

„Unii spun :
«spectacolul e minunat,
dar
de neînţeles
pentru mase».
Snobismul boieresc
mai lăsaţi-l !
Masa
nu se descurcă
mai prost decît dumneavoastră".

Unele particularităţi ale creaţiei maiakovskiene îşi găsesc un corespondent imediat în dezbaterile teatrale de astăzi. Caracterul popular al artei, mai precis accesibilitatea, concepută ca maximă atractivitate, ca forţă mobilizatoare a publicului ; patosul afirmativ, exprimat nemijlocit în forma lozincii şi a marşului ; intransigenţa partinică în combaterea filistinismului ; răfuiala neobosită cu toate rămăşiţele mic-burgheze din gustul artistic al unor spectatori — toate acestea constituie rezolvări exemplare ale unora dintre cele mai însemnate probleme ale teatrului realist-socialist. Şi, mai ales, strădania de a crea spectacole populare vii, propagandistice, care să contopească expresivitatea subtilă a culturii teatrale contemporane cu vigoarea formelor spectaculare vechi, populare, îl arată pe Maiakovski ca pe un deschizător de drumuri, al cărui pionierat cheamă la acţiune.

Ana Maria Narti

www.cimec.ro

Scenă din „Poemul lui Octombrie" de Maiakovski (Institutul de teatru „I. L. Caragiale")

Scenă din „Baia" de Maiakovski (Teatrul Muncitoresc C.F.R.)

www.cimec.ro

„ADAM ȘI EVA" de Aurel Baranga

Data premierei : 5 aprilie 1963. Regia : Sică Alexandrescu. Scenografia : Jules Perahim. Costume : Camillo Osorovitz. Distribuția : Mihai Fotino (Adam) ; Simona Bondoc (Eva) ; Niki Atanasiu (Manolache) ; Dem. Rădulescu (Victor) ; Ovid Teodorescu (Meicu) ; Marian Hudac (Nacu) ; Cosma Brașoveanu (Tacu) ; Gr. Vasiliu-Birlic (Actorul) ; Constantin Stănescu (Un ospătar) ; Silvia Dumitrescu-Timică (Clotilda) ; Draga Olteanu (Luiza) ; Natașa Alexandra (Cabaniera) ; Rodica Manolache (Fata) ; Gh. Cristescu (Băiatul).

Inspirată din actualitate, noua comedie a lui Aurel Baranga abordează încă un aspect din sfera unei problematici familiare autorului — satirizarea reminiscențelor vechiului din conștiința oamenilor, din relațiile sociale. Mai restrîns decît în operele sale anterioare, *Mielul turbat, Siciliana,* obiectivul satirei în *Adam și Eva* îl constituie demascarea afacerilor veroase ale unor funcționari necinstiți, strecurați într-un serviciu de distribuire a spațiului locativ.

Lumea măruntă a acestor indivizi corupți, obsedați de setea căpătuielii, o lume meschină, lipsită de sensibilitate, imorală, cultivînd abuzul, brutalitatea, disprețul față de legi și față de om, se desenează în *Adam și Eva* ca o țintă — deloc minoră — a atacului satiric, înfățișarea ei putînd să însemne descoperirea pentru artă a unei categorii inedite de elemente străine eticii noastre socialiste, pe care toți oamenii cinstiți sînt chemați să le demaște, să le elimine. Zvîrcolirea grotescă a grupului celor cinci escroci, care, în climatul moral al societății noastre, se simt încolțiți, izolați, care „se lucrează" unii pe alții, dar care devin solidari în fața pericolului de a fi prinși și demascați, a constituit premisa unei acțiuni comice, pline de surprize, de încurcături și situații suculente. În cadrul acestei acțiuni conduse cu multă abilitate — cu respectul canoanelor celor mai verificate ale genului —, însoțite de pretexte și argumente comice ingenioase, autorul a reușit să surprindă, într-o lumină ridicolă, caricaturală, cîteva figuri din înăbușitoarea faună a inumanității. Satirizarea tandemului Manolache-Victor — șeful versat, „subțire", „doctor al combinațiilor și matrapazlîcurilor", subalternul, o credincioasă „umbră", care execută cu voluptate ordinul superiorului, dar care gafează penibil — a căpătat în noua lucrare a lui Baranga reale virtuți. Contradicția dintre ceea ce sînt în realitate acești escroci, niște pungași de rînd, lași și fricoși, tremurînd de spaima trădării reciproce, și ceea ce pretind a fi — „experți în materie", siguri pe ei, pe puterea banului care poate corupe orice conștiință — reprezintă un izvor copios de umor.

Trebuie să adăugăm că piesa nu e lipsită de un dialog spiritual, de o succesiune spontană, vioaie, de replici, încheiate cu poante de haz (exceptînd unele alunecări în verbiaj de efect ieftin, calambururi de o calitate îndoielnică — anecdota cu nudul și foile de viță, referirile din final la fauna Romîniei, abuzul de cuvinte germane din limbajul Cabanierei etc.).

Fără a surprinde prin inedit, cîteva personaje episodice, creionate cu siguranță (madam Clotilda, Cabaniera), completează cu pete de culoare și pitoresc lumea piesei.

Cucerit de cascada situațiilor pe care i le-a prilejuit desfășurarea largă a acestor personaje, Aurel Baranga a neglijat însă aprofundarea premisei menite să zugrăvească forța socială și etică în numele căreia se face acuzarea vechiului.

Titlul cu rezonanțe „paradiziace" al lucrării fixează poziția și perspectiva dramaturgului în raport cu actualitatea. Conceput în scopul de a reprezenta lumea nouă a ideilor și sentimentelor oamenilor cinstiți din zilele noastre,

www.cimec.ro

cuplul eroilor Adam și Eva, intrînd în conflict cu galeria de ticăloși de tipul celor mai sus pomeniți, avea menirea să contribuie la exprimarea noțiunilor de demnitate umană, de cinste și puritate, în înaltul sens etic pe care le capătă acestea în contextul noilor raporturi create între oameni de socialism.

Pe măsură ce acțiunea înaintează, îți dai seama că aceasta nu s-a realizat. Cuplul de eroi nu se dezvăluie consecvent ca o imagine a umanității integre, valoroase, înaintate a societății noastre. Critica dramatică a sesizat, pe bună dreptate, factura învechită, livrescă, artificială a legăturii dintre Adam și Eva, care nu realizează pivotul etico-estetic al comediei. În comedia lui Baranga, asistăm de fapt la două conflicte paralele, ai căror reprezentanți își dau din cînd în cînd replica, dar al căror deznodămînt nu se realizează ca o consecință a întrepătrunderii de planuri, a confruntărilor de mentalitate, de atitudini.

Situînd pe prim-plan grupul ticăloșilor, cursa în care aceștia se învîrtesc derutați, conștienți din ce în ce mai mult de perspectiva prăbușirii, autorul nu prezintă această prăbușire ca fiind în mod firesc rezultatul acțiunii eroilor ce reprezintă forța socială nemijlocit opusă lor, ci ca o consecință a înecării în propria lor infamie, a autodemascării lor după voia autorului. Deși se sugerează că în prinderea acestor șarlatani un rol important au avut Vucea și Dumitrache, personaje care nu apar în acțiune (dar care au menirea de a întări imaginea climatului moral al zilelor noastre), această sugerare nu l-a absolvit pe autor de necesitatea întăririi în conflict a personajelor pozitive, și îndeosebi a lui Adam Vintilă, chemat să fie eroul comediei, să fie, *în acțiune*, expresia principalei forțe sociale opuse răului. În calitate de exponent al moralei noi, socialiste, al oamenilor simpli ajunși pe o treaptă superioară de conștiință, în spirituală asociație cu meseria lui de toate zilele — modest corector de gazetă —, acestuia îi încredințează autorul sarcina de a contribui la „îndreptarea erorilor umane". Ideea nobilă pe care o poartă Adam Vintilă: „fiecare cetățean e dator să-și asume răspunderea de a lupta pentru fericirea aproapelui, de a apăra frumusețea vieții de tot ceea ce încearcă s-o urîțească, s-o întineze", ridică personajul, în intenție, pe treapta unui luptător. Fisurile, incertitudinile,

Gr. Vasiliu-Birlic (Actorul)

apărute în realizarea caracterului său, îl coboară însă pe Adam Vintilă sub nivelul misiunii sale. Hotărîrea lui Adam, de a interveni în viața Evei, de a-i deschide ochii asupra realității noastre noi, „care și-a făcut din fericire un scop precis și concret", de a lupta cu necinstea și ticăloșia, pentru eliberarea acestei femei, rămîne doar o declarație frumoasă, un nobil angajament neîndeplinit. În țesătura comică pe care o declanșează această hotărîre a lui Adam, personajul nu apare pe prim-plan și nu demonstrează, în contrast cu banda de ticăloși, superioritatea lui morală, forța înnoitoare, spiritul viu al omului care militează pentru un ideal înalt. Examinarea de aproape a eroului, de la scena încercării pe care o fac escrocii de a-l mitui și pînă la final, ni-l descoperă ca pe o personalitate insuficient conturată. Cufundîndu-se în reveria amintirilor legate de întîlnirea neobișnuită, neașteptată, cu femeia frumoasă și delicată — nevoită să ducă, alături de un soț meschin și brutal, o existență banală, fără orizont, fără demnitate și fără bucurii —, Adam Vintilă se mulțumește doar să constate ticăloșia, s-o comen-

www.cimec.ro

Simona Bondoc (Eva) și Mihai Fotino (Adam)

teze cu o oarecare indignare și ironie. Deși, în final, îi revenea lui Adam Vintilă direct misiunea de a-l demasca pe soțul necinstit al Evei, de a lua atitudine împotriva acestuia, de pe poziția conștiinței lui cetățenești, acest lucru nu se întîmplă. Autorul trece respectivul act în seama Actorului, care-l îndeplinește, ce-i drept, amuzant, dar destul de naiv și de superficial, în timp ce Adam se menține în defensivă, bucurîndu-se că, în sfîrșit (cu ajutorul lui Vucea și Dumitrache), ticăloșia a fost descoperită și înfrîntă. Calitățile morale ale personajului, sugerate în primul act — modestia, înflăcărarea, cinstea —, nu sînt îmbogățite pe parcursul acțiunii ; de aceea, personalitatea lui nu se impune.

Nu sînt adîncite nici relațiile dintre Adam și Eva. Eroii se complac în declarații suave, fără a ajunge să atingă convingător implicațiile de ordin psihologic, care să releve influența treptată a acestor relații în procesul de clarificare a Evei.

Dialogul nu reușește să înlăture impresia de palid și schematic care umbrește legătura dintre aceste două personaje.

Autorul s-a arătat de altfel foarte zgîrcit și în individualizarea eroinei și a problemelor ei de viață. Ea amintește prea izbitor de șirul femeilor banale și blazate, nefericite, apărute în multe piese scrise în ultima vreme, și chiar în unele lucrări dramatice ale lui Baranga. Pe de altă parte, autorul nu justifică convingător relațiile dintre Eva și grupul de escroci (e greu de acceptat — așa cum de altfel recunoaște în ironie și Actorul — că Eva s-a păstrat atît de „inocentă" lîngă soțul ei, că n-a avut nici cea mai mică bănuială asupra afacerilor necurate puse la cale de acesta) ; nu argumentează temeinic și credibil hotărîrea Evei de a se rupe de lumea în care s-a complăcut atîta vreme. Nejustificate apar și acțiunile Luizei, despre care aflăm la începutul piesei că este o muierușcă frivolă, dar căreia pînă la urmă i se atribuie un

www.cimec.ro

Dem. Rădulescu (Victor) și Silvia Dumitrescu-Timică (Clotilda)

rol însemnat în demascarea escrocilor.

Minima rezistență a autorului în ceea ce privește dezvoltarea premiselor sale problematice a situat această comedie sub nivelul real pe care satira lui Baranga îl poate atinge, a slăbit forța de transmitere, puternic convingătoare, a unui mesaj actual, util, valoros.

Comentînd ultima lucrare a lui Aurel Baranga, critica dramatică (cu excepția exagerărilor pe care le-au comis unii cronicari, fie pe latura fetișizării elementelor pozitive pe care comedia le aduce, fie pe aceea a negării oricărei valori) a fost unanimă în a considera că *Adam și Eva* nu intră în rîndul celor mai reprezentative lucrări ale autorului, nu indică nivelul însușirilor sale creatoare, îndelung verificate.

Pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale", spectacolul realizat de Sică Alexandrescu se înscrie în buna tradiție de valorificare a resurselor comice ale înzestraților noștri actori.

Spectacolul s-a desfășurat într-un climat scenic recreativ, de divertisment, regizorul punînd cu expresivitate în lumină detaliile netăgăduit prețioase ale comediei : situațiile și replica. (Cu deosebire remarcabilă este scena încercării de mituire a lui Adam). Spectacolul se distinge și prin ritmul alert, antrenant, imprimat acțiunii, ca și prin grupările adesea revelatoare ale protagoniștilor. Mișcarea pe care o fac escrocii Victor și Manolache în scena mituirii, deplasîndu-și cu fiecare replică, la unison, scaunele înspre Adam ; ceremonia băutului cafelei cu pauze semnificative, cu slugarnica umbră care încearcă să imite întrutotul mișcările șefului, dezvăluie fantezia, deopotrivă, a regizorului și a interpreților, interesați să scalde în ridicol, pînă la epuizarea tuturor resurselor comice, elementele negative interpretate. Creînd acestor elemente un spațiu larg de desfășurare, regizorul a subliniat cu eficiență sensurile satirice ale textului. Într-un singur caz, prin linia de evoluție impusă tripletei Nacu-Tacu-Meicu, Sică Alexandrescu a deplasat ideea autorului (ce-i drept, insuficient susținută, chipul celor trei pungași fiind foarte modest

www.cimec.ro

schițat) — într-o șarjă ostentativă. Mijloacele comice la care au apelat Ovid Teodorescu, Cosma Brașoveanu, Marian Hudac, sub nivelul posibilităților lor, au micșorat în spectacol efectele comice scontate.

Cuplul Manolache-Victor a fost întruchipat cu strălucire de către Niki Atanasiu și Dem. Rădulescu. Ei au conferit celor două personaje o seamă de amănunte comice, suculente, menite să slujească îndeosebi sublinierii țintei satirice a textului. Niki Atanasiu a dezvăluit, fără excese mimice, cu economie de mijloace expresive, permanenta agitație, nervozitatea lui Manolache, a caricaturizat verva aparentă a acestuia, demagogia și rapacitatea ce-l caracterizează. Refuzînd automatismele lipsite de substanță, care stîrnesc rîsul, în mod mecanic, evitînd încărcarea personajului cu intonații și gesturi parazitare, Dem. Rădulescu a prezentat, de asemenea, cu suculență, poza placidității, întîrziata „perspicacitate" a lui Victor. Printr-o inteligentă îmbinare între replica seacă și expresia obtuză, Dem. Rădulescu a reușit astfel să demaște violent prostia și ignoranța personajului.

Filonul de umanitate, pe care-l dorea exprimat Baranga prin Actor — boem, petrecăreț, dar animat de o conștiință cinstită —, s-a transmis convingător datorită interpretării lui Gr. Vasiliu-Birlic, care l-a însoțit, în situațiile cele mai hazlii, cu un substrat permanent de căldură omenească.

În roluri episodice au apărut Silvia Dumitrescu-Timică (Clotilda) și Natașa Alexandra (Cabaniera). În ciuda repetării unor mijloace folosite în roluri asemănătoare, au plăcut pentru hazul cu care au punctat fugarele lor prezențe. În rolul Luizei, Draga Olteanu a dezvăluit aceeași disponibilitate spre conturarea lapidară a unui simplu personaj „de trecere".

Cele două personaje-cheie ale comediei, Adam și Eva, s-au arătat, datorită în primul rînd neajunsurilor din text, mai palide. Stingherit de inconsecvența și incertitudinea rolului, de caracterul adesea artificios și livresc al tiradelor sale lirice, talentatul actor Mihai Fotino — căruia îi sînt caracteristice de-

Niki Atanasiu (Manolache)

zinvoltura și verva — n-a izbutit să fie convingător, în rolul lui Adam, decît pe planul sugestiei, al sensibilității, al dispoziției spre umor. Actorul rămîne dator personajului în ceea ce privește rostirea mai sinceră, mai încălzită de emoție a replicilor în care își afirmă idealul uman și etic pe care autorul vrea să-l transmită spectatorului.

Simona Bondoc a conferit sumarei partituri a Evei candoare, marcînd cu sensibilitate visul de a-și schimba viața într-un mod onest, fericit.

Decorul lui Jules Perahim, prin liniile sale simple, a oferit comediei un cadru corespunzător de joc, deși n-am întîlnit în acest decor pecetea originalității scenografului, a capacității sale de a sugera puternic ceea ce constituie elementul esențial, caracteristic unei lucrări dramatice.

Valeria Ducea

www.cimec.ro

„VIZITA BĂTRÎNEI DOAMNE" de Friedrich Dürrenmatt

Data premierei : 1 iunie 1963. Regia artistică : Dinu Cernescu. Decoruri : Paul Bortnovski. Costume : Ovidiu Bubulac. Distribuția : Jenny Moruzan (Claire Zachanassian) ; Ion Siminie (Soții ei VII—IX) ; Ion Jugureanu (Judecătorul Hofer) ; Flavius Constantinescu (Koby) ; Cristian Ioanin (Loby) ; George Gridănușu (Alfred III) ; Maria Maximilian (Soția lui) ; Doina Tamaș (Fiica lui) ; Ștefan Dedu-Farca (Fiul lui) ; Emil Siriținovici (Primarul) ; Mișu Fotino (Preotul) ; Dem. Moruzan (Profesorul) ; E. Mihăilă-Brașoveanu (Medicul) ; Alexandru Făgărășan (Polițistul) ; Ion Vărădeanu (Primul cetățean) ; Ion Neleanu (Al doilea cetățean) ; C. Voinea-Delast (Al treilea cetățean) ; Savu Rahoveanu (Al patrulea cetățean) ; Aristotel Apostol (Pictorul) ; Vasile Mureșanu (Gimnastul) ; Simona Negrea (O femeie); Elena Stescu (O altă femeie) ; George Ferra (Șeful gării) ; Teofil Căliman (Șeful de tren) ; Em. Ciogolea (Portărelul) ; George Ferra (Ziaristul I) ; Mihai Popescu (Ziaristul II) ; Dan Puican (Radioreporterul)

Abia scrisesem despre un spectacol cu piesa lui Friedrich Dürrenmatt, *Vizita bătrînei doamne*. Mergînd spre Brașov, la o nouă premieră cu această lucrare deosebit de reputată a scriitorului elvețian, nu de puține ori mi-am surprins întrebarea intimă : ce aș putea spune sau scrie în ipoteza unui spectacol corect, dar numai corect ?

În această stare de spirit și într-o postură critică deci, am luat contact cu încercarea de transpunere a *Vizitei bătrînei doamne* pe scena teatrului brașovean.

Se petrec în acest spectacol o seamă de lucruri ce depășesc cadrul unei simple consemnări. Și primul dintre acestea, un aspect destul de rar, de altfel, este deplina înțelegere regizoral-scenografică în abordarea și concretizarea pe scenă a fondului de idei, a ambianței, atmosferei și cadrului, cerute de piesa lui Dürrenmatt. *Vizitei* îi trebuie un decor care să nu fie numai cadru, fix, rigid, o simplă tălmăcire scenografică a indicațiilor privind locul de joc. Scenografia piesei lui Dürrenmatt trebuie să se întrepătrundă cu conflictul, *trebuie să joace*. Are, cum s-ar spune, o dublă funcțiune : să adăpostească momente succesive, dar să le și preceadă, mai ales pe unele din acestea, asemenea unui moto. Scenografia comentează, introduce și găzduiește o fabulă despre o realitate dintr-o anume lume în care trăiește autorul.

Regizorul Dinu Cernescu și scenograful Paul Bortnovski nu par să-și fi împărțit sarcinile, ci, dimpotrivă, să le fi unit într-una comună și de mare răspundere : să creeze acea complexă ambianță scenică și s-o facă să joace în spectacolul ce nu se poate naște fără o *notă de sinistru*, ce trebuie să se degajeze nu din fiecare replică, nu din textul propriu-zis, ci din subtext, din aluziile pe care le face. În acest sens a înțeles și a conlucrat Paul Bortnovski la realizarea cadrului pentru această piesă, oferind o scenografie cu trimiteri către o generalitate, o scenografie cu rol dramatic intrinsec. Ca regizor, Dinu Cernescu a gîndit piesa nu în structura ei, ci în semnificația și în semnificațiile pe care le poartă. Nu i-a stabilit desfășurarea scenică în funcție de gen (incert, de altfel, cu toată străduința autorului de a-l determina), ci în funcție de trimiterile ei, de atitudinea pe care trebuie s-o avem *noi* față de drama, tragedia sau tragicomedia ce rezultă din conflictul angajat între personaje. Pentru Cernescu, drama lui Ill, cinismul doamnei Claire și farsa înghițită de güllenezi sînt, toate la un loc, o glumă sinistră, cu implicații serioase. Este un mod de a privi realitatea în față, și Dürrenmatt nu se sfiește să practice gluma de acest fel, în ambianța lumii lui. Îmi pare chiar că a devenit o modalitate ce-l obsedează și în care excelează. Dinu Cernescu a apărat tonul caustic împotriva celui „acustic", al dramei siropoase, care ar anula dezbaterea și polemica angajate de autor. Evocărilor din piesă el le-a imprimat o notă ce trimite spre grotesc, iar „ciocnirilor" prezente, aerul unui dialog între surzi.

Am asistat la Brașov la un spectacol de teatru și n-am pierdut o clipă conștiința unei asemenea manifestări, dar, pe lîngă satisfacția superioară de ordin estetic, am simțit permanent invitația la meditație și la identificarea acelor aspecte ce i-au stîrnit lui Dürrenmatt amarele reflecții despre povestea doamnei Zachanassian. Lumea piesei capătă în spectacolul realizat de Dinu Cernescu forța de a reprezenta nu micuțul Güllen, ci o parte mult mai mare a globului, o emisferă, iar personajele par să stea în fruntea unor categorii sociale pe care le reprezintă aci ca niște sinteze.

Spectacolului brașovean — care este plin de spirit, lipsindu-i uneori talente

www.cimec.ro

Jenny Moruzan (Claire Zachanassian) și George Gridănușu (Alfred III)

— i s-ar potrivi poate numele de „eseu teatral", în sensul bun — atunci cînd își exercită spiritul spre descifrarea unor tîlcuri profunde ce privesc omenirea — și în alt sens, ce cheamă la o anume îngăduință, ca atunci, de pildă, cînd asiști la abordarea unei simfonii de către o formație de cameră care se manifestă și ea artistic, dar nu dispune de toată gama de instrumente. Căci, din punct de vedere actoricesc, se petrec și aci lucruri demne de reținut mai ales de către colectiv.

Multe momente ale piesei încep la un înalt nivel și se termină „jos". Am înțeles, de pildă, că sarcina propusă de regizor interpreților devenea încet, încet o povară și le încovoia umerii, cu excepția interpretului lui Ill.

Interpreta lui Claire Zachanassian, actrița Jenny Moruzan, anunța în primul act o creație. Intrarea ei în scenă îți taie respirația. Simți parcă ce a investit în acest personaj Friedrich Dürrenmatt, care îi și mărturisește undeva sorgintea: o înmănunchere de duhuri ale răului și ale banului, de o existență foarte concretă în lumea apuseană. Dar încercînd să urce spre obiectivele mereu sporite ale fiecărui nou moment, interpreta — și mai ales de la jumătatea piesei mai departe — își cam pierde suflul, mulțumindu-se pînă la urmă să rostească textul și nu să-l joace. Așa încît tocmai cinismul și lipsa de umanitate ajunsă la desăvîrșire, trăsături pe care le avea încă de demonstrat, i-au scăpat actriței, arătîndu-ne o primă față a personajului: aceea a parvenitei, față cu care intră în Güllen, în spectacol deci.

S-ar putea ca antrenamentul ulterior premierei s-o facă pe actriță să dobîndească și materializarea celorlalte intenții cu care s-a pornit la lucru în transpunerea la Brașov a *Vizitei bătrînei doamne*.

În sens invers a evoluat celălalt personaj important al piesei, Ill, fostul prieten și iubit din tinerețe al lui

www.cimec.ro

Claire. Actorul G. Gridănușu a pornit, aș spune, de la nivelul figurației, desprinzîndu-se treptat, și izolîndu-se totodată, spre a-și consuma drama la o vibrație superioară și cu o interiorizare care l-a împiedicat, în cea mai mare măsură, să cadă în melodramă. El a izbutit astfel să facă înțeles universul de gînduri pe care nimeni dintre güllenezi nu-l mărturisește, dar pe care spectatorul trebuie să-l discearnă : oroarea față de condiția omului sub domnia banului. Desigur, Gridănușu nu s-a lipsit uneori de accentele vetuste care învăluiesc și însoțesc foarte comod o autentică melodramă, și l-am putut surprinde, ce-i drept destul de rar, în mici recitative cantabile pe cîte o replică ce nu avea nevoie, totuși, decît de sobrietate, inteligență și simplitate. În acest sens, cred că ar fi deajuns să pomenesc scena plimbării prin pădure în automobilul fiului său, proaspăt și neașteptat de emancipat. Dar asemenea scăpări nici nu puteau lipsi, dacă ne gîndim cît de diferită este factura de teatru pe care o cere un text de Dürrenmatt, neobișnuit și solicitînd în mod obositor luciditatea.

Restul colectivului de interpreți își împarte cu tot dreptul meritul unei colaborări pline de devotament la realizarea unui prețios experiment de teatru.

Nu-mi plac enumerările convenționale. De aceea, nici nu vreau să scot în evidență cîteva nume în dauna celorlalte. Aș fi nedrept. Un singur lucru aș vrea să spun : că, în măsura în care cei mai mulți dintre interpreți au răspuns unor comenzi regizorale (și au răspuns prompt și disciplinat), onoarea colectivului a fost salvată și teatrul din Brașov se poate mîndri cu un spectacol puțin obișnuit.

Mircea Alexandrescu

TEATRUL TINERETULUI

„ACUZAREA APĂRĂ" de Ștefan Berciu

Data premierei : 4 iunie 1963. Direcția de scenă : Constantin Codrescu. Decoruri și costume : Elena Sinirad Munteanu. Distribuția : Eugenia Eftimie (Judecătoarea) ; Ion Cosma (Acuzarea) ; Gh. Vrînceanu (Apărarea) ; Dinu Ianculescu și Constantin Codrescu (Dr. Costea) ; Ion Manta (Dr. Teodor Ulmu) ; Nicolae Pomoje și Ion Gh. Arcudeanu (Mihai Ulmu) ; Doina Tuțescu (Dr. Adela Jinga) ; Doina Șerban și Tatiana Tereblecea (Liliana Stanciu) ; Emilia Manta (Victoria Pop) ; Constantin Lipovan și Jean Lorin (Profesorul Vlad Doreanu) ; Constantin Cristescu (Petre Lefescu) ; Marin Constantin (Marin Prodan) ; Nic. Făgădaru (Dr. Tănăsescu Dumitru) ; Luluca Bălălău (O fată).

Recenta lucrare dramatică a lui Ștefan Berciu, *Acuzarea apără*, este — prin mijloacele folosite, construcție dramatică și acțiune — înrudită cu piesele sale anterioare *Cine a ucis ?* și *Oameni și umbre*, înscriindu-se, într-o mai mare sau mai mică măsură, în cadrul unei aceleiași specii — piesa-anchetă. Autorul încearcă să înnoiască această modalitate, conferind povestirilor sale dramatice un conținut uman și social corespunzător idealurilor noastre etice de azi. Deloc tributar tiparelor folosite de literatura polițistă burgheză, în care se insistă asupra descripției obiectiviste a furtului sau asasinatului (suplinind parcă lipsa unor manuale de tehnică pentru infractori), sau în care se exploatează filonul de senzațional într-o narație copioasă a descoperirii, urmăririi și prinderii unui ucigaș, Ștefan Berciu elimină din desfășurarea dramatică elementele naturaliste și de senzație. El ia drept *pretext* și drept *consecință* comiterea unei crime, fără a solicita atenția spectatorului asupra mecanismului ei, fără a-l pune în fața unui test de perspicacitate pentru a face un pronostic, cu cît mai multe șanse de cîștig, asupra criminalului (în ciuda faptului că prima sa piesă se intitulează *Cine a ucis ?*).

Dincolo de filele dosarului pe care autorul îl răsfoiește, de depozițiile martorilor, consemnate sec într-un proces-verbal, dincolo de reconstituirile judiciare, el știe să descopere biografii și fapte ale căror semnificații depășesc aria cazului în speță. Din toate piesele sale, se desprinde limpede intenția de a educa în spiritul devotamentului față de legalitatea populară, față de patrie, în spiritul răspunderii colective pentru o înaltă ținută civică și morală.

Autorul se exprimă cu claritate și concizie, știe să sugereze prin cîteva replici un personaj, să construiască o acțiune dramatică subordonată unei logici foarte severe, să conducă acțiunea într-un crescendo bine susținut. Firește, nu putem trece cu vederea, în același

www.cimec.ro

timp, și unele neajunsuri, pe care le-am constatat mai cu seamă în primele sale piese. Mai întîi, preocuparea puțin constantă de adîncire a caracterelor, din care pricină unele personaje rămîn la stadiul de schiță, sau abuzul de retrospective care devin uneori obositoare.

În *Acuzarea apără*, asasinul este cunoscut — chiar dacă nu cu certitudine — încă de la început. El se și află în boxa acuzaților. Firul reconstituirilor prilejuite de judecarea procesului dezvăluie destinul tînărului Mihai Ulmu, deruta morală la care l-au împins preceptele unei ideologii străine societății noastre. Un filozofard blazat, care trece sau vrea să treacă drept un visător, doctorul Costea, strecoară pe nesimțite în sufletul lui Mihai neîncrederea în oameni, în dragoste, în prietenie, negarea oricărei valori umane, negarea adevărului, filozofia singurătății și a evaziunii din realitate. O filozofie reacționară, pe care personajul o servește, ori de cîte ori are prilejul, în ambalajul atrăgător al unor subtile citate extrase din antici sau moderni. Lipsit de afecțiunea și înțelegerea tatălui său, Mihai îl acceptă în rolul de mentor pe doctorul Costea și, sub influența nefastă a acestuia, dezorientat, cu idealurile și credințele zdruncinate, apucă un drum greșit, ajungînd la un pas de sinucidere. Pentru salvarea lui Mihai intervin însă adevărații săi prieteni, școala și — în instanță — reprezentanții justiției.

Piesa reprezintă un pas înainte al autorului spre lărgirea tematicii abordate pînă acum. Este interesantă aducerea în dezbatere a ideii responsabilității întregii noastre societăți în educarea morală a tinerei generații, ideea înaltului umanism al principiilor de viață socialiste oglindite în relațiile dintre membrii acestei societăți, idee ce servește o replică puternică, categorică, ideologiei profund reacționare, antiumane, al cărei exponent în piesă este doctorul Costea. Drama lui Mihai Ulmu este bine surprinsă, amplu dezvăluită și concludentă în ce privește cauzele care au generat-o. O ușoară tentă de livresc știrbește, într-o oarecare măsură, autenticitatea personajului doctorului Costea, iar funcția ilustrativă a altor personaje, neincluse organic conflictului, cu un rol pasiv, ar fi putut fi evitată. Autorul nu a putut renunța nici de astă dată la un anume tehnicism scenic — dovadă numărul impresionant de retrospecții, evident justificate, dar care creează prea multe suspensii.

Caracterul de dezbatere publică al piesei a reținut atenția regizorului Constantin Codrescu, semnatarul direcției de scenă, care a dat spectatorului iluzia că se află într-o sală de judecată, înlăturînd orice barieră între scenă și sală. Spectacolul se joacă, de aceea, fără cortină și are drept unic decor cîteva elemente care sugerează o sală de tribunal, bine surprinsă în sobrietatea ei caracteristică de scenografa Elena Simirad Munteanu. În scenele de retrospecție însă, cele cîteva scaune, care se dispun în fel și chip, nu sînt apte să realizeze o atmosferă favorabilă de joc

Scenă din spectacol

www.cimec.ro

pentru actori, iar absența totală a elementelor de recuzită și mimarea unor acțiuni scenice, ca într-un exercițiu de conservator, au fost supărătoare. Din această cauză, în unele secvențe din planul reconstituirilor, înfruntările dintre personaje n-au avut tensiunea dramatică cuvenită.

În ce privește compunerea personajelor, s-a întrevăzut, și de astă dată, o muncă cu actorul foarte aplicată din partea regizorului, ale cărei rezultate au fost în cele mai multe cazuri demne de luat în seamă.

Laturile contradictorii ale caracterului doctorului Ulmu au fost prezentate de Ion Manta cu o precisă și largă cuprindere a rolului. Lipsa de înțelegere, brutală aproape, pe care doctorul Ulmu o arată fiului său a apărut, în interpretarea lui Ion Manta, nu ca o consecință a unui temperament dificil de stăpînit, ci izvorînd din reminiscențele unei învechite concepții de educație, pe care acesta și-o va supune în cursul dezbaterilor unui aspru examen critic. Foarte firesc s-a înscris în contextul spectacolului — ca urmare a răbufnirii concepțiilor de viață învechite ale doctorului Ulmu — începutul destrămării sufletești a fiului său Mihai, a cărui evoluție Ion Gh. Arcudeanu a urmărit-o într-o interpretare ce se distinge înainte de toate prin sinceritate. Alături de el, prin tot ceea ce face, dar parcă totuși nu destul de apropiată sufletește, a fost Liliana, în interpretarea Doinei Șerban — un înger păzitor cam rigid și cu înclinații spre didacticism. În rolurile reprezentanților justiției, care au cerut din partea interpreților eforturi de atenție și încordare deosebite (o prezență efectivă în scenă de-a lungul întregii desfășurări a procesului), Eugenia Eftimie (Judecătoarea) a condus cu autoritate dezbaterile, iar Ion Cosma (Acuzarea) a intervenit cu promptitudinea impusă de rol în momentele culminante ale piesei. Gheorghe Vrînceanu a realizat o studiată compoziție a unui avocat, cinstit în fond, ce-și apără clientul atîta vreme cît îl consideră nevinovat, schițînd o ușoară ironie în momentele cînd se admiră în oglinda peroratiilor sale. Emilia Manta a subliniat bunul-simț al Victoriei Pop, într-un rol de mică întindere.

De la omul aparent cinstit, care e gata să treacă drept o victimă a unei erori judiciare, de la calmul firesc pe care îl aduce eșafodajul, abil construit, al alibiului la agitația greu reținută și la bravada cinică din final, atunci cînd se vede descoperit, Constantin Codrescu (în dr. Costea) a cuprins o largă gamă interpretativă, descoperind treptat caracterul personajului. Actorul a armonizat bine cele două planuri ale rolului: acela al acuzatului din boxă și celălalt, al reconstituirilor; a știut să dea o notă de farmec care să justifice seducția pe care a exercitat-o asupra lui Mihai Ulmu și să arunce un văl ușor asupra insinuărilor permanente pe care le face, evaziv și cu zeci de retractări și scuze.

Ilie Rusu

TEATRUL „C. I. NOTTARA"

„UNCHIUL VANIA" de A. P. Cehov

Data premierei: 26 aprilie 1963. Regia: Ion Olteanu. Decoruri: Mircea Marosin. Costume: Olga Scorțeanu. Distribuția: Aurel Rogalski (Aleksandr Vladimirovici Serebreakov); Eugenia Bădulescu și Getta Cibolini (Elena Andreevna); Liliana Tomescu și Maria Gheorghiu-Săniuță (Sofia Aleksandrovna-Sonia); Angela Teodorescu (Maria Vasilievna Voinițkaia); George Constantin (Ivan Petrovici Voinițki); Ludovic Antal și Mircea Anghelescu (Mihail Lvovici Astrov); Mihai Herovianu (Ilia Ilici Teleghin); Jeni Argeșanu și Tamara Vasilache (Marina); Ilie Traian (Argatul).

După *Trei surori* la Național și *Livada de vișini* pe scena fostului Teatru Municipal, publicul Capitalei noastre n-a avut, timp de cîțiva ani, prilejul să se întîlnească cu întruchiparea scenică a vreuneia dintre tulburătoarele opere cehoviene. Este deci explicabil interesul cu care a fost așteptată premiera *Unchiului Vania* la Teatrul „Nottara" — cu atît mai mult cu cît această operă culminantă a creației cehoviene invită la elaborarea unui spectacol de idei profund actual, depășind nivelul simplei compuneri de atmosferă și caractere.

Spectacolul, pus în scenă de Ion Olteanu, vădește intenția de a exprima conflictul de idei al piesei, neîmpiedi-

www.cimec.ro

Eugenia Bădulescu (Elena) și Ludovic Antal (Astrov)

cîndu-se în înțelegerea ei superficială ca dramă „de interior" — a sfărîmării unor idealuri individuale, a jalnicei eșuări a unor vieți ; regia a izbutit să descifreze, dincolo de acestea, o lume și o epocă în care mărunții oameni cinstiți dar singuri, tînjind vag spre o țintă pe care nu știau să o atingă, nu puteau avea altă soartă. Este societatea întemeiată pe raptul de muncă, pe un lanț de robii, din care se pot descătușa cu atît mai puțin intelectualii, devitalizați de beția amăgitoarelor teorii idealiste, pe care și le servesc unul altuia în interminabile discuții. Pe acest fundal se conturează situații dramatice vizînd coordonate esențiale ale existenței umane : sensul pe care-l dai vieții, răspunderile pe care le accepți, modul în care-ți împlinești menirea. Pe scenă se vorbește răspicat despre talent și despre muncă, despre incapacitate și despre mistificare, demascîndu-se morala leneșă și egoistă a intelectualității „de eprubetă", ruptă de viață pînă și în suferințele ei reale. Există momente, pe parcursul reprezentației — în special cel al înfruntării deschise dintre Voinițki și Serebreakov —, cînd concluziile asupra cauzelor ratării umane ajung conturate la spectatori.

Totuși, ceva pare să fi împiedicat ridicarea acestui spectacol la nivelul unui autentic moment teatral Cehov ; încercarea de valorificare în actualitate a bogăției de sensuri ideologice ale piesei n-a fost dusă pînă la capăt, pentru că nu s-a bizuit pe însăși substanța filo-

www.cimec.ro

zofică şi artistică a operei — pe marea forţă emoţională a idealului cehovian, pe patosul profund cu care e proclamat acest ideal.

Desigur, într-un fel, *Unchiul Vania* este o clasică dramă a ratării : fiinţe de o mare valoare umană, dotate cu însuşiri alese, se prăbuşesc fără a-şi putea utiliza în vreun fel însuşirile, prinse într-un angrenaj care înăbuşe orice revoltă, sufocate de atmosfera irespirabilă a unui mediu încremenit, mort. Dar Cehov nu a evocat cu atîta forţă tragismul talentului irosit, al frumuseţii pierdute, ca să celebreze un requiem în memoria celor înfrînţi. Semnificaţia majoră a *Unchiului Vania* stă în conflictul deschis, central, declarat, între munca creatoare de valori şi traiul parazitar, între frumuseţea adevărată şi frumuseţea înşelătoare. Or, tocmai din acest punct de vedere, regia nu a izbutit să creeze sunetul plin, bogat, al afirmării pasionate a credinţei în om, în frumuseţe, în capacitatea sa creatoare. În fond, prin Astrov, Cehov pledează tocmai pentru această credinţă, pentru o atitudine cetăţenească, patriotică, pentru respect faţă de talent şi muncă, condamnă descnis lenea şi filistinismul. În poeticul simbol al plantării pădurilor sînt închise înţelesuri cu rezonanţe adînci şi azi : a te realiza ca *om social*, a-ţi marca trecerea prin viaţă printr-o contribuţie la fericirea „celor care vor trăi peste o mie de ani".

Spectacolul este în primul rînd grav dezechilibrat de foarte discutabila interpretare dată doctorului Astrov. Încă de la prima montare a piesei, realizată de Stanislavski (care a dat viaţă pentru întîia oară chipului luminos al lui Astrov), doctorul s-a dovedit a fi de fapt personajul principal, prin aceea că este purtătorul principiului vital — ideea de muncă creatoare. Şi dacă viaţa de trudă abrutizantă, închisă în limitele fără ieşire ale mizeriei şi ignoranţei, va sfîrşi prin „a trage la fund" pe acest om viu şi puternic, el nu reprezintă mai puţin — prin personalitatea fermecătoare, prin efortul neîntrerupt, prin luciditatea inteligentă cu care urmăreşte tot timpul să creeze ceva, să se opună distrugerii, în numele viitorimii — orizontul de lumină cu care sînt confruntate celelalte personaje.

Este deci evident că de concepţia şi de interpretarea dată lui Astrov poate depinde, în ultimă instanţă, tonalitatea generală a spectacolului. Se pare că regia a considerat că înfăţişarea plăcută şi vocea caldă, melodioasă, îi vor fi suficiente lui Ludovic Antal pentru a da viaţă, strălucitor, personajului. Antal n-a corespuns însă complexului portret uman pe care Elena Andreevna şi Sonia îl fac personajului, lipsindu-i forţa copleşitoare a talentului, dimensiunea grandioasă a creatorului. Actorul n-a fost însufleţit de patosul convingerilor izvorîte dintr-o gîndire liberă şi înaripată, n-a avut subtilitatea şi ironia inteligentă care să creeze climatul spiritual justificînd condamnarea lui Serebreakov şi a eticii sale. Discursivitatea şi grandilocvenţa au caracterizat în cea mai mare parte a spectacolului jocul său ; în scenele cu Elena Andreevna n-am simţit elanul pur de a face din femeia admirată părtaşa gîndurilor celor mai intime şi a visurilor celor mai curate, şi nici modul cum acest elan neînţeles se transformă în atracţie colorată de uşor dispreţ, ci doar tonul uşuratic şi infatuat al vulgarului seducător de periferie. De-a dreptul neplăcută este scena beţiei nocturne ; aici, Antal strecoară accente triviale şi coboară problematica gravă a întîlnirii sufleteşti cu Voinitki la nivelul unei spovedanii de cîrciumă.

Insistăm atît asupra acestei interpretări vulgarizatoare şi pentru că se pare că ea a influenţat, într-un fel, asupra jocului celorlalţi actori. În această ambianţă, Eugenia Bădulescu a găsit cel mai sigur un ton corect. Un joc lent, discret, impregnat de tristeţe, distincţie rece, o atitudine statuară au desprins-o pe Elena Andreevna de lumea materială înconjurătoare, sugerînd cu eleganţă neputinţa ei de a voi, imensa „lene de a trăi" care o caracterizează. Au lipsit însă în portretul acesta, creat la o temperatură scăzută, investigaţiile spre profunzimile personalităţii acestei femei, într-un fel unic derutantă şi tulburătoare : elanuri de simţire, dor de viaţă, inteligenţă şi sensibilitate, pe de o parte, amestec de comoditate sufletească, de calcul meschin şi morală burgheză, anihilînd orice trăire autentică, pe de alta — din care rezultă caracterul de „personaj episodic" în viaţă pe care şi-l constată, cu amară — totuşi ! — cochetărie, anemia de ordin temperamental şi moral pe care o acceptă cu blazare. Elena Andreevna este, într-adevăr, o pasăre închisă în colivie, dar o pasăre care şi-a pierdut libertatea interioară, „s-a domesticit", s-a integrat lumii parazitare a lui Serebreakov, însuşindu-şi principiile ei, şi a devenit prin aceasta un pericol, pur-

www.cimec.ro

Liliana Tomescu (Sonia), George Constantin (Unchiul Vania), Mihai Herovianu (Teleghin) și Angela Teodorescu (Voiniţkaia)

tînd peste tot cu sine germenul destructiv al trîndăviei poleite („oriunde v-aţi duce, dumneata şi soţul dumitale, o să duceţi prăpădul pretutindeni", îi spune Astrov, după o ultimă încercare de a o smulge din comodul ei trai nostalgic). Acesta este un element pe care Eugenia Bădulescu îl ocoleşte însă întrucîtva, înfrumuseţîndu-şi personajul printr-o viziune, am spune, „à la Turgheniev".

Talentul autentic al Lilianei Tomescu i-a îngăduit să creeze o Sonie în general bine gîndită : sinceră, simplă, vibrînd, mai cu seamă în ultimul act, la o înaltă tensiune, conţinută în gesturi puţine, chiar dacă în primele două acte pare a nu-şi controla încă suficient mijloacele de expresie, uneori scăpîndu-i tonuri melodramatice. În întruchiparea ei, Sonia inspiră admiraţie. Lupta lucidă a acesteia pentru salvarea „dragului ei unchi", încercările de a o apropia de viaţa adevărată, făcută din eforturi şi răspunderi, pe Elena Andreevna („Treabă e destulă, numai să vrei"... „nu-i voie să te plictiseşti, draga mea"), Liliana Tomescu le realizează cu participare sufletească, în care strecoară cu inteligenţă nuanţe de umor amar. Pasiunea constantă şi arzătoare a Soniei pentru Astrov nu este însă la fel de vie (probabil şi din pricină că relaţia scenică nu reuşeşte să se închege), şi asta a făcut ca în spectacol să lipsească atît de revelatoria contrapunere între alintata — şi în fond egoista — dorinţă de a fi iubită a Ele-

www.cimec.ro

nei Andreevna și iubirea adevărată a Soniei — capabilă să se înflăcăreze pentru idealurile omului iubit și să-l ajute perseverent să le înfăptuiască.

În creația lui George Constantin, munca asupra rolului Voinițki s-ar cuveni să marcheze un moment important. Se simte că actorul a gîndit rolul ; el realizează cu forță și demnitate momentele de revoltă ale omului conștient că și-a irosit viața „fără să lumineze pe nimeni", adică fără să-și realizeze în nici un fel menirea de om de cultură, dar recade destul de repede la nivelul unei interpretări lipsite de relief. Tonul ironic pe care-l adoptă vădește că și-a conceput în spirit critic personajul, dar, depășind un hotar la care s-ar fi cuvenit să se oprească, ironia se transformă într-o persiflare nejustificată față de un destin în fond tragic. Astfel, actorul îl transformă pe cel ce „ar fi putut fi un Dostoievski sau un Schopenhauer" într-un simplu ratat mărunt, ușor senil, mai degrabă înăcrit de insuccesele personale decît chinuit de înțelegerea condiției sale umilitoare. George Constantin mai are de muncit pentru a construi scenic eroul care, într-un dureros spasm de revoltă, tinde spre o eliberare interioară nu lipsită de măreție. Tonul sugrumat, vorbirea gîfîită, din gît (pe care o dăruise cîndva, inspirat, drept particularitate scenică, altui personaj, căruia îi era cu mult mai utilă), nu pare să fie fericit aleasă pentru acest portret. Ca să nu mai spunem că, pentru un actor cu însușirile de joc modern, intelectual, pe care i le cunoaștem, neglijențele de dicție (care merg pînă la rostirea indescifrabilă a unor fraze) sînt inadmisibile.

Serebreakov apare, în interpretarea lui Aurel Rogalski, pretios și emfatic, cu momente de isterică slăbiciune și accese de vană autoritate, din care se conturează un tip scenic destul de corect, justificînd repulsia *omenească* la care incită personajul. Mai puțin justificate de comportamentul actorului apar faima de savant care-l înconjoară și farmecul capabil să subjuge și să-i cîștige devotamente. Aurel Rogalski creează convingător pe micul tiran domestic cu pretenții intelectuale — o altă variantă de „om în găoace", care circulă și vara în pardesiu și galoși, și-și chinuiește familia cu podagra și reumatismele. I-am cere însă să se ocupe și de cealaltă latură a personajului, reliefînd pericolul *social* pe care-l prezintă acest pseudointelectual care maschează rumegarea pînă la tocire a ideilor altora cu ajutorul jongleriei verbale și al agitației demagogice.

Personajele de-al doilea plan ale piesei — Marina, Teleghin, Voinițkaia — au o sarcină scenică deosebit de însemnată în închegarea atmosferei. Din micile tabieturi și din umbletul mărunt al dădacei, din acordurile de ghitară se ridică, ca un abur, o nostalgie pătrunzătoare a căminului, care reliefează cu atît mai acut, ca o bruscă sfîșiere de văluri, durerile și zbaterile ce se ascund dincolo de tihnă și nemișcare. Mihai Herovianu a înțeles adevărata greutate a tipului și a ieșit din cadrul rece pe care-l are în general spectacolul, creînd cu veridicitate un proprietar falit, depășit de vreme și sentimental, comod instalat în chenarul de tradiții care-i sînt familiare și speriindu-se de orice schimbare, fie ea cît de măruntă. E ceea ce n-a reușit Jeni Argeșanu, care a avut un joc sărac în sensuri, monoton, incapabil să definească locul atît de poetic al dădacei în osatura vieții de conac rusești de la sfîrșitul secolului. Între puținele date indicate pentru Voinițkaia, Angela Teodorescu s-a mișcat cu stînjeneală, neizbutind să-și imagineze un ansamblu de acțiuni fizice care să dea substanță și adevăr unei figuri atît de interesant conturate.

Decorul (Mircea Marosin), conceput probabil în intenția sugestiei generalizatoare, imprimă însă o notă de neutralitate rece, care inhibă trăirea actorului. Ideea rezolvării detaliilor de viață prin intermediul proiecțiilor este realizată confuz. (În finalul actului IV, o perdea trasă peste un perete pe care nu se pot discerne contururile unui obiect — să fie oare harta Africii ? — derutează.) Finalul „închisorii de perdele" îndulcește cumva concluzia piesei.

Toate aceste neîmpliniri fac din spectacolul cu *Unchiul Vania* abia un moment pe parcursul elaborării adevăratului spectacol cehovian, și nu o lucrare scenică finită — moment care poate însă contribui la cristalizarea concepției colectivului asupra interpretării nuanțate a teatrului contemporan de idei.

Ileana Popovici

www.cimec.ro

Nazim Hikmet

Din clipa cînd am citit, fără a şti nimic înainte, vestea în ziare, am încercat un sentiment de nedumerire dureroasă. Poate pentru că n-a trecut decît un an de cînd, la masa aceasta şezînd, vorbeam despre Caragiale, pe care îl iubea, despre arhitectura românească, pe care o descoperise, despre teatrul de astăzi, pe care l-a înţeles. Poate pentru că el, de mult bolnav de inimă, îmi mărturisise că se simte mai bine ca niciciînd. Poate pentru că nimic din cele ştiute de la el şi, în ultimele luni, despre el nu vestea un sfîrşit. Există o moarte în ordinea lucrurilor şi alta pe care nu o aştepţi, o mai dureroasă parcă, aşa, ca o lovitură de pumnal, pe la spate, din partea celui mai intim prieten.

Viaţa lui Nazim Hikmet a fost nespus de vie. Nici unul dintre eroii poemelor sau dramelor sale nu s-ar fi putut ridica la eroismul scritorului. Autorul şi-a întrecut personajele. Comunist din prima tinereţe (a avut mai multe), arestat, evadat, emigrant, militant al Internaţionalei, arestat din nou, azvîrlit în temniţă, chinuit pînă aproape de desfiinţare, vreme de 12 ani, scăpat de la moarte de tovarăşi credincioşi şi redat libertăţii şi condeiului, Nazim Hikmet şi-a durat o viaţă despre care se poate spune că, împreună cu poemele sale, a intrat în antologie.

„Le camarade Hikmet" a scris aşa cum a trăit : militînd. Pentru ceva. Şi împotriva a ceva. Şi în legătură cu ceva. Teatrul său — sînt cîteva piese care ar trebui cercetate mai atent — este de la prima pînă la ultima replică închinat socialismului.

Cînd l-am întîlnit întîia oară, acum vreo şase sau şapte ani, obişnuia să dispară, din cînd în cînd, în cameră, la Athenée Palace, pentru un ceas, apoi, uşor ostenit, cobora ca să se arunce într-o maşină : miting, întîlnire la „23 August", spectacol.

— V-aţi odihnit ?

— Am mai scris o scenă. Pînă vineri vreau să sfîrşesc.

Scria o piesă de teatru la hotel.

www.cimec.ro

N-avea nevoie de „condiții". N-avea conștiința că acuma „călătorește în străinătate" și că literatura se creează numai acasă, în liniște și împrejurări anume organizate. Teatrul nu era altceva pentru el decît un mod de a acționa : ca un discurs la Consiliul Mondial al Păcii, ca un articol pentru „Pravda", „Informația Bucureștiului" sau Radio-Havana, ca un punct de vedere despre rolul metaforei în dramaturgia revoluționară. Artă ? Oriunde și oricum. Mobilizate în permanență, cuvintele lui Nazim Hikmet erau gata să-și ia zborul, ca niște avioane de vînătoare, la orice oră din zi și din noapte.

Iubind, a fost iubit. Odată, cînd l-am vizitat în vila sa de lîngă Moscova, mi-a arătat daruri căpătate de la prieteni din toată lumea. O lampă, un tablou, un vas de flori, un semn de carte.

— Asta-i de la Picasso.
— Asta-i de la Neruda.
— Asta-i de la București. Mi-au dat-o pionierii.
— Statueta neagră ? Din Australia...
Toate continentele l-au prețuit.

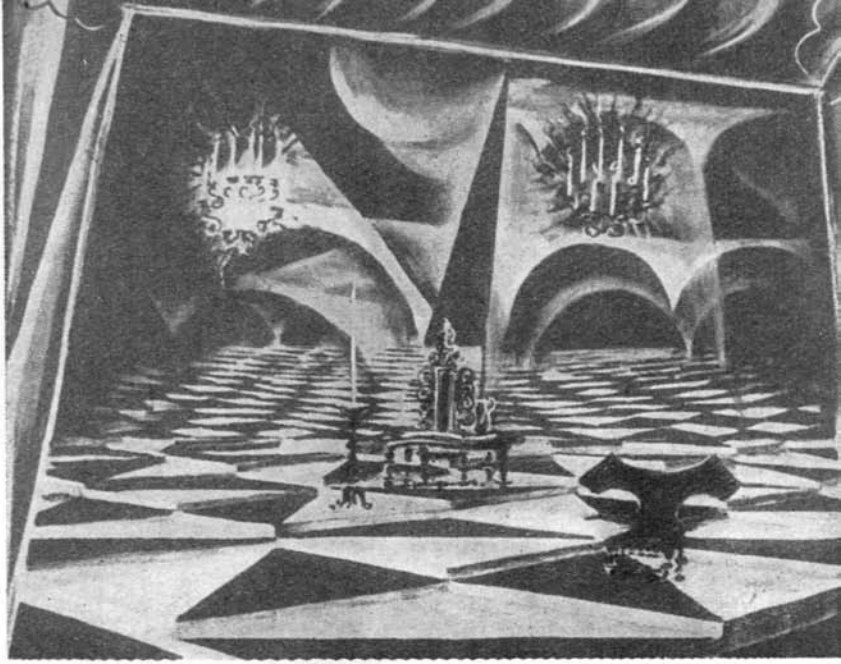
Ultima oară l-am întîlnit, în vara trecută, la Karlovy-Vary, cu prilejul festivalului cinematografic. Vorbea despre călătoria sa în Cuba. Trecuse două-trei zile prin Paris. Acuma, Cehoslovacia (— mîine vreau să iau cuvîntul la masa rotundă despre tendințele filmului contemporan) ; pe urmă, Moscova (— am treabă). Avea.

— Cum o mai duceți cu inima ?
— Bine. Mă supără din cînd în cînd. Dar o duc bine... Am întinerit, nu-i așa ?
— Așa este, „cher camarade Nazim", ați întinerit.
Așa era. Întinerise. A întinerit mereu, pînă la moarte.

Al. Mirodan

www.cimec.ro

EXPOZIȚIA DE SCENOGRAFIE DIN R. S. CEHOSLOVACĂ



Schiță de decor pentru „Don Juan" de Molière (Teatrul Tyl din Praga, 1957), de Frantisek Tröster

Oamenii de teatru din București au avut prilejul să cunoască, prin mijlocirea Expoziției de scenografie din R. S. Cehoslovacă, deschisă în luna iunie în sala „Nicolae Cristea", cîteva realizări reprezentative ale artiștilor aparținînd generațiilor care au pus bazele scenografiei contemporane cehoslovace. Schițele de decoruri și costume expuse au fost selectate, în marea lor majoritate, dintre acelea care au fost prezentate la ultimele bienale de artă plastică teatrală din Sao-Paolo (Brazilia), unde au fost distinse cu cele mai mari premii: „Marele premiu al președintelui Braziliei", decernat întregii expoziții, medalia de aur „Santa Rosa", acordată arhitectului-scenograf Iosef Svoboda, și medalia de aur, pentru cel mai bun artist decorator străin, acordată maestrului Frantisek Tröster.

Expoziția de scenografie din R. S. Cehoslovacă s-a bucurat și la noi de o deosebită prețuire.

Schiță de decor pentru „Omul cel bun din Sî Ciuan" de Bertolt Brecht (Teatrul Stibor din Olomuc, 1960), de I. A. Šalek

www.cimec.ro

Mişcarea scenică în educaţia actorilor sovietici

Olga Iakovleva, profesoară la Institutul de artă teatrală „Lunacearski" din Moscova, expune, într-un număr recent al publicaţiei I.T.I., „Premières Mondiales", sistemul de educaţie fizică specializată, prin intermediul căruia viitorii actori sovietici îşi dezvoltă expresivitatea corpului. Acest sistem a fost elaborat pe baza principiilor descoperite de Stanislavski. Metoda actuală, pregătită de profesorii Ivanov şi Sişmarova, dezvoltă principiile stanislavskiene, adaptîndu-le exigenţelor teatrului contemporan. Programul, revăzut şi întregit în 1960, a devenit obligatoriu în toate şcolile superioare de artă teatrală din Uniunea Sovietică. Ţelul lui este dezvoltarea însuşirilor fizice ale actorului, mai ales a acelor însuşiri care îi sînt necesare pe scenă (supleţea, forţa, rezistenţa fizică, îndemînarea, atenţia), şi nu învăţarea mişcărilor izolate. Programul este mereu îmbogăţit şi amplificat, pentru a evita sistemele bazate pe un număr limitat de mişcări, care nu au alt rezultat decît acela de a fixa cîteva deprinderi. Profesorii sovietici se străduiesc să ajute actorii să-şi dezvolte armonios toate însuşirile naturale, corectîndu-le eventualele defecte şi îndrumîndu-i în aşa fel încît ei să capete o multilaterală expresivitate scenică. Sistemul cuprinde două părţi: una pregătitoare şi una specializată. Partea de pregătire cuprinde: gimnastică de corectare, care are scopul de a îndepărta din ţinuta actorului orice deprindere incorectă, exerciţii menite să dezvolte armonios şi complet ansamblul organismului, exerciţii de decontractare, care îl învaţă pe actor să-şi controleze gradul de contracţie a muşchilor şi să se relaxeze, şi exerciţii acrobatice şi de rezistenţă, care se execută cu partener. Partea specializată a programului cuprinde exerciţii de mînuire a obiectelor, exerciţii de port al costumului, lupte, căderi etc.

Ca regulă generală, în timpul procesului de antrenament se acordă atenţie deosebită respiraţiei. Profesorii urmăresc să-i obişnuiască pe tinerii actori cu o respiraţie bine antrenată, în orice poziţie a corpului şi în orice mişcare. Întreaga muncă de dezvoltare a expresivităţii corporale a actorului se efectuează sub controlul unui medic specializat.

Teatrul lui Tyrone Guthrie din Minneapolis

În Statele Unite s-a inaugurat recent un nou teatru. Sediul acestui teatru se află la Minneapolis şi a fost stabilit aici de producătorii Oliver Rea şi Peter Zeisler, împreună cu regizorul Tyrone Guthrie, anume pentru a-şi putea desfăşura activitatea departe de influenţele comerciale nefaste ale teatrului de pe Broadway. Sala teatrului este circulară, cu scena avansînd în mijlocul spectatorilor în chip de arenă. Arhitectura îndrăzneaţă a clădirii este realizată de Guthrie, care nu e numai un regizor ingenios, ci şi un bun arhitect (el a ocupat funcţia de arhitect-şef la Stratford şi la Festivalul din Ontario). Particularitatea acestui teatru o constituie repertoriul, care va fi alcătuit exclusiv din clasici, fondatorii teatrului sperînd să poată crea la Minneapolis un centru de cultură teatrală autentică. Deschiderea s-a făcut cu *Hamlet* (protagonist George Grizzard)

www.cimec.ro

și cu *Avarul*. Aceste două spectacole au fost primite cu multă bunăvoință de public, deși erau departe de a reprezenta montări desăvîrșite. „Desigur — scrie cronicarul revistei „Time" — trupa lui Guthrie a luat mai curînd un start curajos decît unul mare. Dacă cu un asemenea *Hamlet* s-ar fi deschis un teatru pe Broadway, acesta ar fi fost obligat să se închidă chiar în sîmbăta săptămînii cu pricina, iar farsa lui Molière ar fi rezistat doar puțin mai mult. Să nu uităm că Shakespeare și Molière pot fi extrem de rar văzuți pe Broadway ; aici se află morala și miracolul teatrului din Minneapolis."

Proiectele lui Georges Wilson, noul director al Teatrului Național Popular

După dezbaterile pasionate stîrnite de demisia lui Vilar, direcția Teatrului Național Popular din Paris a revenit, cum se știe, cunoscutului actor de teatru și film, Georges Wilson. Noul director a făcut revistei „Arts" unele declarații în legătură cu obligațiile sale : „Știți, eu asigur un interimat — a spus Wilson. Vreau să pregătesc viitorul pentru alți regizori, care vor avea mai puține motive să se teamă de instrumentul pe care li-l voi oferi".

Se pare că T.N.P.-ul se află în fața unor dificultăți destul de însemnate. Imensa sală Chaillot impune alegerea unor piese de genuri limitate, neîngăduind spectacole cu caracter mai intim. Trupa s-a risipit în ultimele stagiuni, iar condițiile materiale grele în care se desfășoară activitatea teatrului impun prezentarea pripită a unor premiere care nu au fost îndeajuns pregătite. De aceea, Wilson, înainte de a accepta să devină director, a cerut să se respecte cîteva condiții. (Teatrul Național Popular fiind un teatru subvenționat de stat, aceste discuții au avut loc la Ministerul Culturii.) Actorul-director a cerut să nu se prezinte mai mult de trei premiere pe stagiune și să se asigure cel puțin două luni de repetiție pentru fiecare spectacol nou. El a cerut de asemenea ca unul din foaierele teatrului să fie transformat într-o sală experimentală, în care distribuții mici să aibă posibilitatea să familiarizeze publicul cu autori noi și să joace piese care nu se adaptează la scena mare. Wilson își propune, în același timp, să refacă trupa teatrului. Întrebat dacă nu are de gînd să apeleze la alți oameni de teatru, solicitîndu-le propuneri în legătură cu dezvoltarea ansamblului, directorul a răspuns că îl interesează orice opinie care poate fi de folos teatrului, dar că pentru moment se consideră obligat să debuteze cu un program stabilit de el însuși.

În același timp, fostul director al teatrului, Jean Vilar, joacă rolul principal în piesa lui Robert Bolt, *Thomas More*, culegînd elogii unanime. Demisia îi dă posibilitatea de a lucra în domenii pe care înainte nu le-a putut aborda din lipsă de timp. El scrie o carte despre arta actorului, învață să mînuiască un aparat portativ de filmat — una din ambițiile lui fiind aceea de a realiza filme — și pregătește un spectacol-recital, de genul denumit în Occident „one-man show" (spectacol de unul singur), în cadrul căruia va recita fragmente din Corneille, Molière, Saint-Simon, Chamfort, Montesquieu, Voltaire, Diderot, J. Renard. Vilar aplaudă cu entuziasm atitudinea succesorului său și mai ales fermitatea cu care acesta luptă pentru a obține condiții mai bune de muncă în cadrul teatrului. Întemeietorul teatrului a citat chiar, în discuția cu reporterul revistei „Arts", cuvintele lui Wilson : „Voi supraveghea timp de trei ani amenajarea sălii și a localului ; dacă voi obține condiții mai bune de igienă, indiferent care vor fi rezultatele mele artistice în acest timp, voi considera că am învins".

Scenă tradițională sau scenă nouă ?

Problemele arhitecturii teatrale preocupă intens, în ultima vreme, pe oamenii de teatru. Un foarte interesant articol cu această temă a publicat, în Buletinul Institutului Internațional de Teatru, „Premières Mondiales", Peter Moro. Pornind de la premisa că arta spectacolului trăiește o epocă de revoluționare, autorul cercetează perspectivele arhitecturii teatrale. El consideră că sarcinile care se impun constructorilor de teatru sînt deosebit de complexe în timpul nostru, arhitectura teatrală fiind o artă subordonată, la rîndul ei, altei arte. Așadar, sala de spectacol trebuie să îngăduie o cît mai liberă și mai multilaterală desfășurare a fanteziei creatorilor, îngrădind-o cît mai puțin prin rigorile unor planuri fixe. Din acest punct de ve-

www.cimec.ro

dere, Peter Moro combate atît absolutizarea scenei tradiționale, cît și exagerările care tind să dea oricărui teatru o sală circulară cu arenă. Iată concluziile articolului său: „Atît scena deschisă cît și cea închisă au și limitări serioase, și avantaje. Și în loc să continuăm să argumentăm pentru una sau alta, în loc să consumăm sume enorme pentru adaptări mecanice, noi, arhitecții, ar trebui să ne orientăm în așa fel încît să descoperim o nouă concepție de scenă, o nouă scenă deschisă, înconjurată de public într-un evantai amplu, nu mai întins de 180 de grade, care să facă posibilă punerea în scenă tridimensională, ca și schimbările de decoruri, dînd în același timp putința unui control lesnicios asupra luminilor; o scenă care să suporte apropierea maximă de un mare număr de spectatori, reducînd la minimum dificultățile acustice ale scenei cu trei dimensiuni. Un astfel de teatru ar îmbina tot ce este de valoare în cele două forme fundamentale de teatru și ar face un pas mult mai mare către teatrul revoluționar decît oricare dintre celelalte două forme."

Tînărul teatru al Republicii Ghana

Nu de mult, în Republica Ghana, a fost înființat un studio experimental, în cadrul căruia activează cîteva zeci de actori. Toți actorii sînt amatori. Ei slujesc arta cu entuziasm, neprimind altă recompensă decît dragostea publicului. În prezent, în repertoriul studioului figurează o dramatizare după un roman african medieval — *Un om simplu*, piesele scriitoarei ghaneze Efua Sutherland, care este și animatoarea studioului, și cîteva piese ale unor scriitori din Nigeria.

În afară de acest studio, la Accra există încă un teatru, creat pe baza unei școli de dramă, care a fost deschisă de Comitetul pentru artă ghanez în noiembrie 1960. În intenția lui F. Morisseau-Leroy, organizatorul acestui teatru, intitulat Clubul teatral, repertoriul ansamblului va fi consacrat clasicilor dramaturgiei universale. În același timp, în Ghana se dezvoltă cu mult succes teatrele folclorice, teatre de improvizație, care sînt animate de trupe semiprofesioniste și se adresează unui număr cît mai mare de spectatori. Statul ghanez acordă un sprijin constant acestor trupe. Institutul de artă și cultură din Ghana a organizat o acțiune de propagandă a artei păpușărești, acțiune care constă într-un ciclu special de conferințe destinate învățătorilor ghanezi. După ce vor fi absolvit aceste cursuri, învățătorii vor putea să transmită, la rîndul lor, elevilor, cunoștințele acumulate și astfel să participe activ la dezvoltarea acestei arte.

Actualități finlandeze

Repertoriul ultimei stagiuni finlandeze a fost variat. Pe scenele din Helsinki și din alte orașe s-au jucat scrieri dramatice originale, tragedii de Shakespeare și piese ale dramaturgilor contemporani din alte țări. De mare succes s-a bucurat dramatizarea părții a doua din trilogia cunoscutului scriitor contemporan finlandez Vajne Linn, *Aici, sub steaua polară*, care evocă evenimente ale războiului civil din 1918 în Finlanda. Premiera a avut loc în orașul Tampere. Scriitorul Martti Larni și-a dramatizat romanul satiric *Cea de-a patra coloană vertebrală*. O premieră care a stîrnit mult interes a avut loc la Teatrul Național, cu piesa *Domnul secretar de partid* de Kullikki Kallas, piesă care critică corupția cercurilor politice și industriale.

În Finlanda se joacă mult dramaturgia lui Dürrenmatt. Ultima premieră a fost *Fizicienii*, în montarea Teatrului Național din Helsinki. De o mare popularitate se bucură în Finlanda alt dramaturg elvețian, Max Frisch, a cărui piesă *Andorra* se joacă în cinci teatre. După opiniile cronicarilor finlandezi, cel mai reușit spectacol cu această piesă este cel de la Teatrul Muncitoresc din Tampere, în regia lui Elno Salmelainen. În repertoriul teatrelor finlandeze figurează, de asemenea, permanent piese de Cehov, Ostrovski și Gogol.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIE

www.cimec.ro

TEATRUL DE COMEDIE

prezintă comedia

CASA INIMILOR SFĂRÎMATE

de G. B. SHAW

Traducere de I. CANTACUZINO-FILOTTI

cu

Ştefan Ciubotăraşu
artist emerit

Florin Scărlătescu

Mircea Şeptilici

Mircea Constantinescu

Ştefan Tapalagă

Gh. Dinică

Nineta Gusti
artistă emerită

Sanda Toma

Marga Barbu

Tamara Buciuceanu-Botez

Direcţia de scenă: RADU PENCIULESCU

Decoruri-costume: DAN NEMŢEANU

Asistent de regie: ANCA LIVESCU

www.cimec.ro

În sezonul acesta

O. N. T. „CARPAȚI"

vă pune la dispoziție

MINUNATE POSIBILITĂȚI DE RECREARE
ȘI ÎNTĂRIRE A SĂNĂTĂȚII

prin

- Concedii de odihnă de 3–12 zile la munte și la mare
- Vacanțe în tabere pentru studenți
- Concedii pentru tratament, de 21 de zile, în stațiuni balneo-climaterice
- Excursii la cerere, pe orice distanță și durată, cu trenul sau cu autocarul

CONDIȚII BUNE — PREȚURI FOARTE AVANTAJOASE

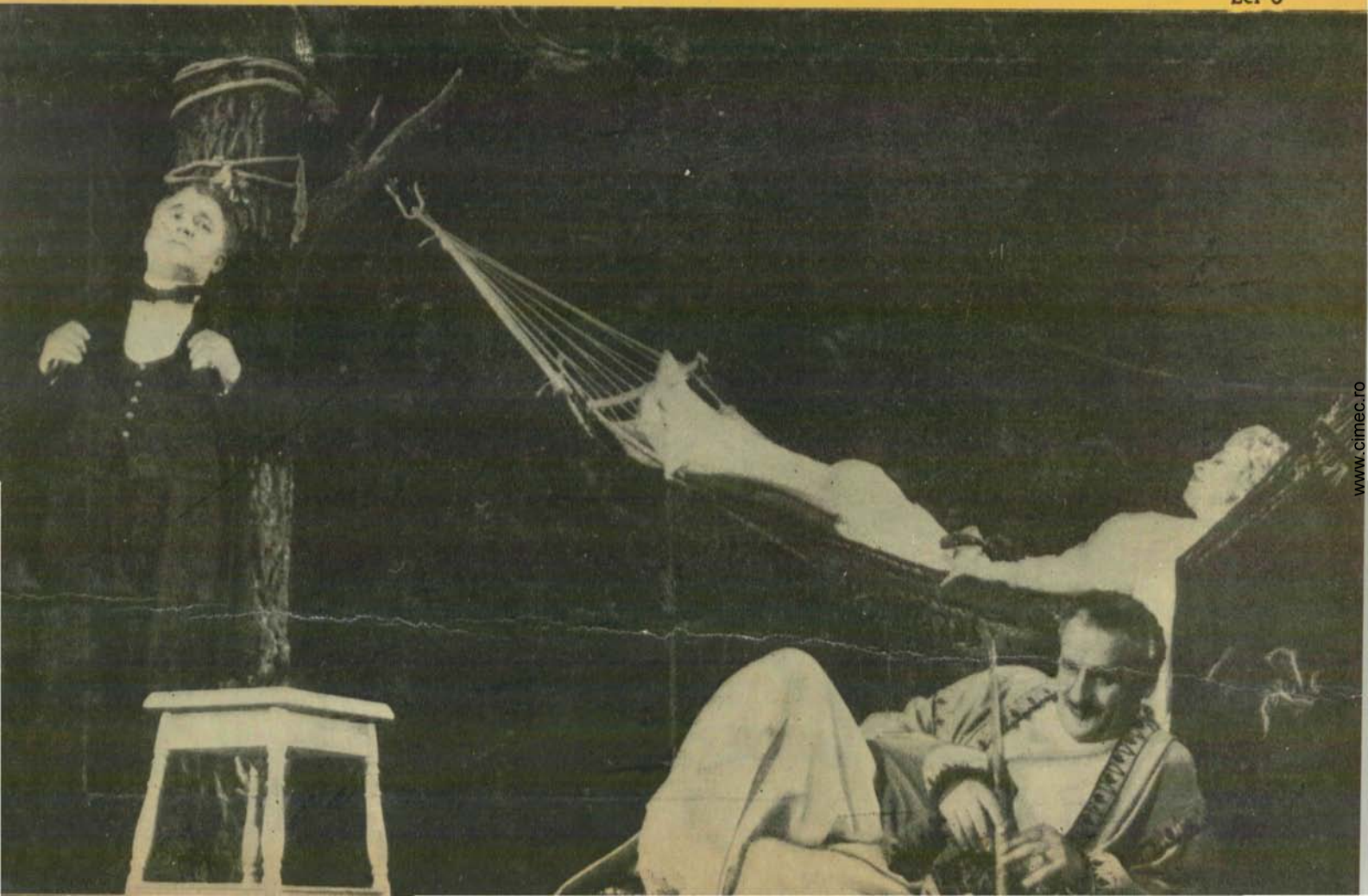
Reduceri de 50–67% pe C. F. R. și I. R. T. A.

INFORMAȚII ȘI ÎNSCRIERI LA ORICE AGENȚIE
SAU FILIALĂ O. N. T. CARPAȚI

I. P. 2, c. 2852

44.200

www.cimec.ro



www.cimec.ro